



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

CARLO INNOCENZO CARLONE

IN NIEDERÖSTERREICH

Ein Wanderkünstler im politischen und sozialen Umfeld

an der Schwelle zum 18. Jahrhundert

Verfasserin

Petra Suchy

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Herbst 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 315
Kunstgeschichte
Ao. Univ. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Inhalt

Vorwort

1 EINLEITUNG

2 EINE POLITIK- UND GESELLSCHAFTSGESCHICHTE ÖSTERREICHS

2.1 Vom Seicento ins Settecento

2.1.1 Mächtiger Konkurrent Frankreich

Das Bourbonenreich und seine außenpolitischen Ziele

2.1.2 Aufstieg des Habsburgerreichs

Der Sieg gegen das Osmanische Reich und die Ausdehnung gen Osten

2.1.3 Die Erbfolge in Spanien

Drei Todesfälle und eine bourbonische Lösung

2.2 Der Absolutismus

2.2.1 Vorreiter Frankreich

Das Jahrhundert Ludwigs XIV.

2.2.2 Habsburgische Hausmacht

Ständische Landesherrschaft versus Zentralismus

2.2.3 Die höfische Gesellschaft

Etablierung von Dienstadt und Beamtentum

2.2.4 Das Christentum

Reformkonflikte, staatliche Sonderrechten und politische Propaganda

3 DIE KUNST DES HOCHBAROCK IN ÖSTERREICH

3.1 Die Auftraggeber

3.1.1 Kunstpatronanz

Zwischen Provinz und Metropole

3.1.2 Der „Reichsstil“

Artefakt deutsch-nationaler Forschung

3.2 Die Künstler

3.2.1 Werkstatt und/oder Akademie

Die Geschichte der Künstlerausbildung in Europa und ihre Folgen

3.2.2 Römischer Illusionismus bis venezianisches Kolorit

Italienische Dekorationsmodelle und ihre Verbreitung

4 CARLO INNOCENZO CARLONE (1686 – 1775)

4.1 Die Familie Carlone aus Scaria

4.2 Das Leben eines Wanderkünstlers

4.2.1 Ausbildung und Studienreisen

Ljubljana – Venedig – Rom

4.2.2 Erste künstlerische Spuren außerhalb Italiens

Die Passauer Werkstatt

4.2.3 Die Wiener Frühwerke

Schloss Hetzendorf – Palais Daun-Kinsky

4.3 Carlo Carlone in Niederösterreich

4.3.1 Pfarrkirche Kirchberg am Wagram

Martyrium des Hl. Stephanus

4.3.2 Pfarrkirche Groß Siegharts

Himmelfahrt Mariens – Johanneszyklus

4.3.3 Schloss Hof

Gottvater in der Glorie

4.3.4 Exkurs: Schloss Groß Siegharts

Evangelisten – Maria Verkündigung – Sinnbild des Glaubens

4.4 Stilistische Entwicklungen

4.4.1 Komposition und Lichtführung bei Kuppeldekorationen

Römisches Erbe und Vorboten des Rokoko

4.4.2 Komposition und Vorbilder länglicher Deckenfelder

Das Bild als Bühne

4.4.3 Schlussbetrachtung

Abbildungen (nur in der Druckausgabe)

Abbildungsverzeichnis

Literaturverzeichnis

Abstract (nur in der Druckausgabe)

Lebenslauf (nur in der Druckausgabe)

Vorwort

Die Anregung für die wissenschaftliche Bearbeitung der Werke Carlo Innocenzo Carloni (1686 – 1775) in Niederösterreich ging von Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel aus. Sie machte mich auf das bislang kaum näher bearbeitete Themengebiet aufmerksam und gab mir wichtige Impulse und Querverweise für die spätere Ausführung, wofür ich mich herzlich bedanken möchte.

Mein Dank gilt an dieser Stelle auch all jenen, die mir bei der Archivrecherche und Informationsbeschaffung behilflich waren: Alt-Bürgermeister Anton Koczur, Diakon Mag. Franz Bauer, Bürgermeister Ing. Maurice Androsch, Andrea Wendl, Renate Frank und Pfarrer Mag. Leszek Salega (Groß Siegharts), Dr. Wolfgang Smejkal und Dr. Lieselotte Hanzl-Wachter (Schloss Hof), Franz Kotzian und Dr. Johann Kronbichler (Diözesanarchiv St. Pölten), Dr. Christina Mochty-Weltin (Niederösterreichisches Landesarchiv), Dr. Johann Weißensteiner (Diözesanarchiv Wien), Dr. Herbert Wurster (Diözesanarchiv Passau) sowie Dr. Wolfgang Huber (Bundesdenkmalamt, Landeskonservatorium für Niederösterreich).

Ich möchte mich auch herzlich bei meiner Familie und meinen Freunden bedanken: Ihr wart mir in vieler Hinsicht eine große Stütze – sei es wissenschaftlich, materiell oder moralisch! Mein besonderer Dank gilt Markus Lohninger, der die Fotografien in Groß Siegharts, Kirchberg am Wagram und Schloss Hof anfertigte, die Fotobearbeitung übernahm und mir bei formalen und stilistischen Fragen zur Seite stand, sowie Mag. Silvia Strasser, die das Lektorat übernahm.

1 Einleitung

Ausgehend von den territorialen, religiösen und politischen Umwälzungen, die der Dreißigjährige Krieg in Europa mit sich gebracht hatte, den ökonomischen Neuorientierungen und den gesellschaftlichen Strukturen des Absolutismus ab der Mitte des 17. Jahrhunderts, soll in der vorliegenden Arbeit die Situation des österreichischen Kunstmarktes im Allgemeinen und die Karriere Carlo Innocenzo Carlones (1686 – 1775) in Niederösterreich im Besonderen thematisiert werden.

Als Kind des ausklingenden Seicento wurde der Oberitaliener in eine Zeit der Aufbruchstimmung geboren. Nach 15 Jahren Krieg landete das Habsburgerreich 1688 in einer „Heiligen Allianz“ den vernichtenden Schlag gegen das Osmanische Reich, sicherte seine Grenzen und erweiterte sein Territorium im Osten. Im mitteleuropäischen Kräftekanon stieg die *Casa d’Austria* zu einem ernst zu nehmenden Konkurrenten Frankreichs auf. Der damit verbundene Prestigegewinn, das neue Selbstbewusstsein und Repräsentationsbedürfnis leiteten eine neue Ära der höfischen Kunst ein – mit neuen Auftraggebern, neuen Aufgaben und neuen Künstlern. Der heimische Kunstmarkt orientierte sich zuerst an Italien, das zeigt allein die Tatsache, dass von den drei in Österreich zwischen 1690 und 1790 tätigen Künstlergenerationen die erste fast ausschließlich aus Italien stammte. Vielen italienischen Künstlern, Handwerkern und Dekorateuren kam dieser Trend zugute – so auch der Familie Carlone aus dem lombardischen Intelvi-Tal, dem „Tal der hundert Künstler“¹. Das Seengebiet war bekannt für seine Vielzahl an traditionellen Handwerksfamilien, deren Mitglieder als wandernde Fachkräfte an den unterschiedlichen Höfen Italiens und Europas beschäftigt waren.

Unter den zahlreichen Künstlern und Handwerkern des Carlone-Clans zählte der ehrgeizige Carlo Innocenzo zweifelsohne zu den erfolgreichsten. Dieser Umstand mag neben seinem umfangreichen Œuvre mit ein Grund dafür sein, dass dem Oberitaliener in der kunsthistorischen Forschung der vergangenen Jahrzehnte gesteigerte Aufmerksamkeit zukam: Eine stattliche Anzahl wissenschaftlicher Abhandlungen trug dazu bei, dass der Name Carlone in der Forschung wieder ein Begriff wurde. Zur Standardliteratur zählt nach wie vor die 1967 publizierte, materialreiche Monographie von Amalia Barigozzi Brini und Klára

¹ Schindler 1991, S. 50.

Garas (Barigozzi Brini/Garas 1967). Einen fundierten und umfassenden Überblick über die einzelnen Familienmitglieder des Carlone-Clans geben Massimo Bartoletti und Laura Damiani Cabrini (Bartoletti/Damiani Cabrini 1997) bzw. Silvia Colombo und Simonetta Coppa (Colombo/Coppa 1997) in zwei monographischen Bänden. Außerdem boten Neuzuschreibungen, im Kunsthandel aufgetauchte Skizzen und Vorzeichnungen sowie wiederentdeckte archivarische Quellendokumente reichlich Anlass für die Auseinandersetzung mit dem Werk Carlones in einer kaum überschaubaren Fülle an Katalog- und Zeitschriftenbeiträgen.²

Ausgangslage der Forschungen ist nach wie vor die erste, umfangreichste und in manchen Bereichen einzige Quelle über das Leben und künstlerische Schaffen Carlo Innocenzo Carlones: Johann Caspar Füsslins (1706 – 1782) vier Jahre nach Carlones Tod in Zürich erschienene Biographie „Geschichte der besten Künstler in der Schweiz. Nebst ihren Bildnissen“.³ Füsslin (auch Füssli/Füßli) trug in fünf Bänden Informationen zu zahlreichen schweizerischen, deutschen und italienischen Malern und Bildhauern zusammen. Seine Abhandlung über Carlone in Band Nummer fünf bleibt in vielen Punkten summarisch, was angesichts der langen Schaffenszeit des Künstlers auch nicht verwundert. Der Autor selbst erhebt keineswegs den Anspruch, das gesamte Œuvre des Künstlers aufzuzählen, wenn er schreibt: „... er hinterließ von sich selbst keine Nachrichten; und das so wir hier liefern, ist nichts als ein Theil von dem, was wir durch fleissige Untersuchung herausgebracht haben. Ein unverwerfliches Zeugnis aber, wie zahlreich seine Arbeiten gewesen seyn müßen, giebet uns das Daseyn von 500 gemahlten Scizzen, die alle vollkommen von ihm ausgeführt worden, und sich noch ikund in der Werkstätte des Verstorbenen finden. In dem gleichen Zimmer trifft man eine zahlreiche Sammlung von Original-Zeichnungen und Kupferstichen der

² An dieser Stelle sei nur ein Bruchteil der existierenden Carlone-Literatur genannt: Erste Forschungen zum Frühwerk betrieb Hermann Voss (Voss 1961); mit Carlones Skizzenkunst beschäftigten sich vor allem Klára Garas, Hans Schmidt, Peter Krückmann und Wilfried Hansmann (Kat. Ausst., Salzburg 1986; Kat. Ausst., Bonn 1989; Kat. Ausst., Landshut/Ergolding 1990; Krückmann 1991). Amalia Barigozzi Brini publizierte zum italienischen Œuvre des Künstlers zahlreiche Aufsätze (ua. Barigozzi Brini 1961; Barigozzi Brini 1969; Barigozzi Brini 1978). Zur Nachlassproblematik siehe Lechi 1965 und Mac Rae 1967. Ein umfassendes Literaturverzeichnis zu allgemeinen und Spezialthemen stellten Silvia Colombo und Simonetta Coppa zusammen (Colombo/Coppa 1997, S. 337-352).

³ Füsslin 1779, S. 222-229. Noch im 18. Jahrhundert widmete auch Giovanni Battista Giovio der Familie Carlone einen Eintrag in seinem biografischen Werk über die berühmtesten Künstler der Diözese Como. Knapp sechzig Jahre danach schrieb Giuseppe Tegli über „*dei celebri artisti che illustrarono la famiglia Carloni*“. Siehe Giovio 1784; Tegli 1847.

berühmtesten ältern und neuern Künstler an, aus denen er gründliche Beobachtungen schöpfte, auch zuweilen etwas aus seinen Werken angebracht;“⁴

Füsslin liefert an dieser Stelle sogleich das Stichwort für die Ausgangslage meiner Fragestellung: Welche „gründlichen Beobachtungen“ schöpfte Carlone in seinen zahlreichen Studien, aus Skizzen oder Werken anderer Maler? Und welche dieser Beobachtungen setzte er in seinen Freskoaufträgen in Niederösterreich um? In einer detaillierten Stilanalyse zu den Werken in Schloss Hof und Groß Siegharts, in die sowohl das Frühwerk in Wien als auch ausgewählte Aufträge der 20er-Jahre und des Spätwerks eingebunden werden, sollen Entwicklungslinien und mögliche Anregungen aus Werken seiner Zeitgenossen aufgezeigt werden. Der thematische Schwerpunkt liegt hier in den formalen Konstruktionsmitteln von Kuppel- und länglichen Gewölbefresken. In der Auseinandersetzung mit Kompositions-, Farb- und Figurenstil wird auch die Frage nach der Handscheidung zwischen Meister und Werkstatt gestellt werden müssen.

⁴ Füsslin 1779, S. 228.

2 Eine Politik- und Gesellschaftsgeschichte Österreichs

2.1 Vom Seicento ins Settecento

2.1.1 Mächtiger Konkurrent Frankreich

Das Bourbonnenreich und seine außenpolitischen Ziele

Mit Ende des Dreißigjährigen Krieges sowie den Folgen des Westfälischen (1648) und des Pyrenäenfriedens (1659) hatte sich Frankreich zum stärksten europäischen Machtzentrum etabliert – zuungunsten des Deutschen Reichs.⁵

Der Westfälische Friede bildete den Grundstein für die völkerrechtliche Neuordnung innerhalb Europas, in der Frankreich die bisherigen habsburgischen Besitzungen im Elsass, die rechtsrheinische Breisach und die lothringischen Reichs- und Bischofsstädte Metz, Toul und Verdun zugesprochen wurden. Die Aufsprengung der Umklammerung des Landes von der Scheldemündung über das burgundische Hochland bis zu den Pyrenäen wurde als großer Erfolg gefeiert. Das daraus resultierende Machtgefälle von Westen nach Osten und der Regierungsantritt Ludwigs XIV. sollten das Leben im Deutschen Reich nachhaltig durch den französischen Nachbarn bestimmen.⁶ Denn das langfristige Ziel in Frankreichs Außenpolitik seit der Amtszeit von Kardinal Richelieu (1624 – 1642)⁷ war es, wieder die stärkste Macht in Mitteleuropa zu werden – die feindliche Umklammerung, die durch die habsburgische Regentschaft in Österreich und Spanien einen geografischen wie machtpolitischen Nachteil darstellte, endgültig zu sprengen.⁸

Die anhaltend offensive Politik des bourbonischen Frankreichs drängte das Haus Habsburg seit 1659 in die Defensive.⁹ Die taktisch kluge Diplomatie, Bündnisstrategie und Kriegsführung brachte weiteren Landgewinn: Im Frieden von Nimwegen (1678/79) annektierte Ludwig XIV. 13 kleine Grenzfestungen der spanischen Niederlande, die Freigrafschaft Burgund, das im österreichischen Breisgau liegende Freiburg und Lothringen.¹⁰ Im Zuge seiner „Reunionspolitik“ am Oberrhein nahm er Strassburg ein (1681). Während sich Kaiser Leopold I. um die Rückdrängung der türkischen Armee aus Österreich bemühte (siehe

⁵ Kunisch 1999, S. 126-127.

⁶ Hubatsch 1962, S. 88; Kinder/Hilgemann 1991, S. 263.

⁷ Sein Nachfolger im Amt des leitenden Ministers wurde aufgrund des Todes von Ludwig XIII. 1643 der Sizilianer Julius Mazarin (1643 – 1661). 1661 wurde der damals 20-jährige Ludwig XIV. († 1715) zum König von Frankreich gekrönt.

⁸ Kunisch 1999, S. 132. Vgl. Hubatsch 1962, S. 77-78.

⁹ Kunisch 1999, S. 133-135.

¹⁰ Kunisch 1999, S. 135-136; Hubatsch 1962, S. 98-99.

Kapitel 2.1.2), forderte er Spanien erneut zum Krieg heraus und gewann 1684 die Festung Luxemburg.¹¹

In seinen Bemühungen, dem französischen Staat die Hegemonie auf dem Kontinent zu sichern, griff der Sonnenkönig außenpolitisch auch in Nord- und Osteuropa ein, um in Schweden, Polen, Ungarn und schließlich sogar im Osmanischen Reich ausreichend Gegengewicht zum habsburgischen Kaiserreich zu schaffen.¹² Der französische König hatte sich eine allen Mächten überlegene Diplomatie und ein schlagfertiges Heerwesen geschaffen und damit ein machtpolitisches Instrumentarium in die Hand genommen, dem auf Jahrzehnte hinaus keiner seiner Rivalen gewachsen war.¹³

2.1.2 Aufstieg des Kaiserhauses

Der Sieg gegen das Osmanische Reich und die Ausdehnung gen Osten

Die territorialen Ansprüche der Habsburger waren im Laufe der Jahrhunderte weit über die alten Gebiete der *Casa d'Austria* hinausgewachsen: Seit der Teilung in eine spanische und eine österreichisch-deutsche Linie beherrschte man das spanische Imperium mit seinen Kolonien in Nord- und Südamerika sowie im westlichen Pazifik, große Teile Italiens, die Herzogtümer Mailand und Mantua, das Königreich Neapel und die beiden Inseln Sizilien und Sardinien, außerdem die spanischen Niederlande (heutiges Belgien). Seit 1558 stellte die österreichisch-deutsche Linie den Kaiser und trug seit 1526 auch die Königskronen von Ungarn und Böhmen. Wegen des Anspruchs auf Ungarn waren die Habsburger seit dieser Zeit auch immer wieder gezwungen, sich mit einem mächtigen Nachbarn auseinander zu setzen – dem Osmanischen Reich.¹⁴ Es beherrschte die Gebiete um das Schwarze Meer und um das östliche Mittelmeer, Teile Vorderasiens sowie Afrikas und grenzte damit unmittelbar an Polen, das halbautonome Siebenbürgen, Ungarn und die venezianischen Seeposten an der dalmatinischen Küste.

Die Osmanen waren ein starker Verbündeter Frankreichs: Sie zwangen den Kaiser ab den 60er-Jahren oftmals gegenüber Ludwig XIV. einzulenken bzw. nachzugeben; andererseits war

¹¹ Hubatsch 1962, S. 103; zu den Reunionen am Oberrhein siehe S. 100-102.

¹² Hubatsch 1962, S. 99.

¹³ Kunisch 1999, S. 136.

¹⁴ Kat. Ausst., Wien 1986, S. 5.

der französische Druck auf das Reich so stark, dass der Krisenherd an der österreichischen Ostgrenze jahrzehntelang in der Schwebe blieb und nicht bis zur Entscheidung durchgefochten werden konnte, weil das Rheinland und die spanischen Niederlande unmittelbar und ständig durch die französische Expansion gefährdet waren und ihre bedrohte Lage den Kaiser wenigstens zu den notwendigsten militärischen, finanziellen und politischen Sicherungen zwang.¹⁵

Im 17. Jahrhundert äußerten sich die Auseinandersetzungen mit dem islamischen Nachbarn zuerst im Kampf um Ungarn. Anlass für das Wiederaufleben der seit 1606 beruhigten türkischen Front war das ostungarische Gebirgsland Siebenbürgen, wo türkische Truppen 1660 die strategisch wichtige Festung Großwardein besetzten. Ein Versuch, kaiserliche Ansprüche wieder geltend zu machen, scheiterte im Sommer 1661 und die Osmanen stießen nach Ungarn vor. 1664 gelang ihnen gegenüber den Habsburgern ein weiterer Schlag: Ein 20.000 Mann starkes Reichsheer, Hilfstruppen mehrerer Reichsfürsten und des Rheinbunds hinderten sie zwar am Einzug in die Steiermark, doch erreichten sie die Teilung Ungarns und Tributzahlungen der Habsburger in der Höhe von 200.000 Gulden.¹⁶

Einen weiteren Vorstoß in habsburgisches Terrain unternahmen 1683 180.000 türkische Soldaten unter der Führung des Großwesirs Kara Mustafa mit einer Vorhut der ungarischen Adelsopposition der Kuruzzen. Anfang Mai erreichten die Truppen Belgrad, im Juni die ungarische Tiefebene und pannonische Hügellandschaft, am 13. Juli standen die Osmanen vor den Toren Wiens. Tags darauf war die Stadt vollständig eingekesselt.¹⁷

Die Belagerung der Hauptstadt dauerte zwei Monate. Die Verteidigung gegen die Überzahl der Angreifer bewerkstelligten 11.000 Mann unter der Führung von Graf Ernst-Rüdiger von Starhemberg; das Gros der Armee zog Herzog Karl von Lothringen über die Donau, um die Ankunft des vom Kaiser zusammengetrommelten Hilfsheeres abzuwarten. Leopold I. hatte sich vor dem Angriff nach Passau abgesetzt und stellte mit der finanziellen Unterstützung von Papst Innozenz XI., Spanien, Portugal, der Toskana und Genua ein Entsatzheer zusammen. Gegen eine Zahlung von 500.000 Gulden nahm auch der polnische König Jan Sobieski III.

¹⁵ Hubatsch 1962, S. 128; Kunisch 1999, S. 137.

¹⁶ Hubatsch 1962, S. 117-120; Kunisch 1999, S. 137; Kinder/Hilgemann 1991, S. 269.

¹⁷ Vajda 1980, S. 304-306; Kat. Ausst., Wien 1983.

mit 18.000 Mann an der Befreiungsaktion teil. Hilfstruppen kamen auch vom fränkischen und oberrheinischen Kreis, von Kurbayern, Kursachsen und Hannover.¹⁸

Der erste Sieg der vereinten Truppen gegen die islamischen Eindringlinge auf dem Tullner Feld war auch gleich ein vernichtender Schlag und leitete eine gewaltige Gegenoffensive ein.¹⁹ 1684 schlossen sich die drei katholischen Ostmächte Österreich, Polen und Venedig zur Heiligen Allianz gegen das Osmanische Reich zusammen, unterstützt von Truppen der wichtigsten Reichsstände und Länder Europas (außer Frankreich); 1688 trat auch Russland in den Krieg gegen die Türken ein.

Der französische König machte sich den andauernden Kampf im Osten zunutze und holte zu einem erneuten Schlag gegen das Deutsche Reich aus: Als im Jahr 1685 die evangelische Linie Pfalz-Simmern erlosch und die katholischen Neuburger die Erbfolge antraten, meldete auch Ludwig XIV. Ansprüche auf das Erbe seiner Schwägerin Liselotte an. Im Krieg um die pfälzische Erbschaftsfolge musste er sich aber zum ersten Mal geschlagen geben. Als seine Truppen im Herbst 1688 das linke Rheinufer besetzten und von dort aus nach Schwaben weiterzogen, stießen sie auf heftigen Widerstand und provozierten einen groß angelegten Defensivschlag der Reichsstände. Im Februar 1689 erklärte der Reichstag den Reichskrieg gegen Frankreich; Ludwig seinerseits hatte keine mächtigen Bündnispartner. Die im Kampf gegen die Türken erfolgreichen Feldherren Karl von Lothringen, Kurfürst Max-Emanuel von Bayern und Markgraf Ludwig von Baden zwangen die feindliche Armee zum Rückzug, England (unter seinem neuen König Wilhelm III. von Oranien) und die spanischen Niederlande errichteten eine Blockade entlang der französischen Küste. Dank der Friedensverhandlungen in Ryswijk (1697) fielen Freiburg, Breisach, Kehl, Philippsburg und die rechtsrheinischen Gebiete wieder an das Deutsche Reich zurück, Frankreich musste auf die pfälzischen Erwerbungen verzichten.²⁰ Allerdings blieb ein wichtiger Streitpunkt, den Frankreich noch für sich nutzen sollte, nach wie vor ungeklärt: die Erbfolge in Spanien.

¹⁸ Vajda 1980, S. 306-10; Hubatsch 1962, S. 119.

¹⁹ Hubatsch 1962, S. 120; Kunisch, 1999, S. 137-138.

²⁰ Hubatsch 1962, S. 130-131; Kunisch 1999, S. 140-141.

An der Ostfront gelang der kaiserlichen Armee die sukzessive Rück-Eroberung Ungarns²¹ und Siebenbürgens und sogar der Vorstoß in türkisches Hoheitsgebiet: im Sommer 1688 eroberte Max-Emanuel von Bayern Belgrad, 1691 entschied Ludwig von Baden die blutige Schlacht bei Slankamen und Prinz Eugen von Savoyen verhinderte 1697 einen erneuten Angriff auf Siebenbürgen in der Schlacht bei Zenta, die ihm seinen legendären Ruhm als Feldherr einbrachte.²²

Nach 15-jährigem Kampf fiel die (vorläufig) endgültige Entscheidung im Friedensschluss von Karlowitz am 2. Jänner 1699: Siebenbürgen, Ungarn und der größte Teil Slawoniens sowie Kroatien wurden dem Haus Habsburg zugesprochen, das dadurch zur europäischen Großmacht im Osten Europas aufstieg.²³ Ihren Erfolg hatten die Habsburger auch dem nicht unwesentlichen Faktor zu verdanken, dass der Kampf gegen das Osmanische Reich mit der Idee verschmolz, das Abendland vor den Ungläubigen zu retten. Getragen von einer gesamteuropäischen Solidarität und einer von Kreuzzugsideen inspirierten Aufbruchstimmung gelang es Österreich, sich ein neues Imperium zu sichern.²⁴ Für das Kaiserhaus bedeutete das einen immensen Prestigegewinn und ein neues Selbstbewusstsein, das sowohl außerhalb wie innerhalb des Reiches kommuniziert werden wollte (vgl. Kapitel 3.1).

2.1.3 Die Erbfolge in Spanien

Drei Todesfälle und eine bourbonische Lösung

Die Streitigkeiten um das spanische Erbe waren einerseits bestimmt durch drei konkurrierende dynastische Ansprüche, andererseits durch drei prominente Todesfälle.

Das seit Mitte des Jahrhunderts drohende Aussterben des männlichen Habsburgerstammes trat 1700 ein, als der spanische König Karl II. starb, ohne einen Erben zu hinterlassen. Neben

²¹ Beim Pressburger Reichstag 1687 wurde der staatsrechtliche Begriff „österreichisch“ auch auf die Reichsgebiete Böhmen und Ungarn ausgedehnt. Die ungarischen Stände akzeptierten Josef I. als neuen König von Ungarn.

²² Hubatsch 1962, S. 120-124; Kat. Ausst., Wien 1986, S. 10.

²³ Kunisch 1999, S. 138; Hubatsch 1962, S. 120-121. Erst nach dem Tod Prinz Eugens und den neuerlichen Angriffen unter dem neuen türkischen Militärstrategen Bonneval Pascha blieben die habsburgischen Erfolge aus: 1739 verlor Karl VI. seine serbischen, bosnischen und walachischen Nebenerwerbungen inklusive der Stadt und Festung Belgrad. Vgl. Vajda 1980, S. 340-341; Redlich 1962⁴, S. 211-225.

²⁴ Kunisch 1999, S. 139.

Verschwägerungen zu Wien bestanden sowohl dynastische Verbindungen zum bourbonischen Frankreich als auch zum Hause Wittelsbach.²⁵

Der Neuerwerb für die Wittelsbacher hätte zu keinen hegemonialen Zwistigkeiten mit den Großmächten geführt, Österreich hingegen hatte sich zu dem Zeitpunkt bereits auf dem Balkan beträchtlich vergrößert und hätte durch das spanische Erbe ein empfindliches Übergewicht im europäischen Kräftekanon erlangt; Frankreich hätte sich andererseits alleine auf der Pyrenäenhalbinsel behaupten können und sich durch den spanischen Kolonialbesitz in Übersee einen erheblichen Vorteil gegenüber England und den vereinigten Niederlanden verschafft.

Das erste Testament des ab 1696 schwer erkrankten Karl II. sah als Universalerben den bayrischen Kurprinzen Joseph Ferdinand vor – Sohn von Kurfürst Max-Emanuel und Maria Antonia, der einzigen Tochter Leopolds I. Den Verhandlungen zwischen den Seemächten England und den Niederlanden mit Frankreich 1699 wurde aber ein jähes Ende gesetzt, als der bayrische Thronfolger im selben Jahr unerwartet starb.²⁶

Ein zweiter Plan (März 1700) sah die Aufteilung des Erbes an Österreich und Frankreich vor, wobei der spanische Erzherzog Karl, der zweite Sohn Leopolds I, die spanische Krone erhalten sollte, der Dauphin die italienischen Besitzungen und Lothringen, und der Herzog von Lothringen als Entschädigung die Lombardei.²⁷ Jedoch witterte Ludwig XIV. die Chance, das Erbe doch noch gänzlich unter französische Herrschaft zu bringen: Er überredete den todkranken spanischen König zu einem neuen Testament, das seinen Enkel, Herzog Philipp von Anjou, zum Universalerben bestimmen sollte.

Nach dem Tod Karls II. wurde der Bourbonne von den Granden als König Philipp V. von Spanien anerkannt.²⁸

In einem großen Koalitionskrieg stellten sich im Jahr darauf sowohl England, die Niederlande als auch alle deutschen Reichsstände außer Bayern und Kurköln auf die Seite der Habsburger. Erzherzog Karl wurde 1703 zum König Karl III. von Spanien ausgerufen und nahm 1705 Madrid in Besitz. Die Kriegsschauplätze weiteten sich auf die spanischen Niederlande,

²⁵ Hubatsch 1962, S. 137.

²⁶ Hubatsch 1962, S. 137-138; Kunisch 1999, S. 141.

²⁷ Hubatsch 1962, S. 138; Kunisch 1999, S. 142.

²⁸ Zur Stellung der Granden, des spanischen Hochadels, siehe Brandl 1994, S. 51-53.

Italien, Süddeutschland und den Oberrhein aus, und die französischen Truppen wurden an mehreren Fronten an Land und zur See geschlagen.²⁹

Ludwig XIV. spielte trotz der verheerenden Niederlagen auf Zeit, denn die Koalition war längst nicht mehr so gefestigt wie zu Kriegsbeginn. Und als bei den englischen Parlamentswahlen 1710 die Tory-Partei, die nicht an der Fortdauer des Krieges interessiert war, siegte, begann die Seemacht mit ersten heimlichen Friedensverhandlungen mit Frankreich.

Ein letzter Todesfall sollte die Situation um das spanische Erbe endgültig zugunsten der Bourbonen entscheiden: 1711 starb der im Mai 1705 gewählte Kaiser Josef I. an den Pocken – unerwartet und ohne Erben. Der nächste männliche Habsburger war sein Bruder Karl III., der als Kaiser Karl VI. sowohl das neu vergrößerte Haus Österreich mit den Nebenländern als auch Spanien mit seinen Besitzungen in Italien, den spanischen Niederlanden und Übersee unter einer Herrschaft vereint hätte. Diese Idee eines neuen österreichisch-spanischen Weltreichs war für England und die vereinten Niederlande der Anlass, die Friedensverhandlungen zu beschleunigen.³⁰

Die Furcht vor einer erneuten habsburgischen Universalmonarchie rettete Philipp letztendlich die spanische Krone. 1712 erhielt er – obwohl alle Verbündeten zuvor Karl zum König ernannt hatten – sowohl das Kernland als auch die Kolonien, allerdings mit dem Vorbehalt, dass Spanien und Frankreich nie in einer Hand vereinigt werden dürften.³¹ Österreich musste sich mit Neapel, Sardinien, Mailand und den spanischen Niederlanden zufrieden geben.³² Sizilien fiel an Savoyen, sieben Grenzfestungen in den südlichen Niederlanden gingen an die Generalstaaten. England verschaffte sich mit den neuen Stützpunkten Gibraltar, Port Mahon

²⁹ Hubatsch 1962, S. 139-140; Kunisch 1999, S. 142-143; Kat. Ausst., Wien 1986, S. 11.

³⁰ Hubatsch 1962, S. 141; Kunisch 1999, S. 144; Kat. Ausst., Wien 1986, S. 17.

³¹ Hubatsch 1962, S. 141; Kunisch 1999, S. 144.

³² Die Mittelmeergebiete wurden aber alsbald neu verteilt. Diplomatische und militärische Rückschläge sowie schmerzliche Zugeständnisse (ua. Suspendierung der Ostender Kompanie des Handels Belgiens nach Ostasien 1732), die Karl VI im Hinblick auf die Garantie der Pragmatischen Sanktion machen musste, bedeuteten für das Haus Habsburg herbe Gebiets- und Machtverluste: Das Königreich Neapel-Sizilien sowie Parma und Piacenza fielen 1735 bzw. 1748 an die beiden Söhne von Elisabeth Farnese und Philipp V. von Spanien. Frankreich erhielt Lothringen – Franz Stefan von Lothringen trat stattdessen die Nachfolge der Medici in der Toskana an. Nach dem strategisch verheerend geführten Krieg gegen die Türken 1737-39 verlor Österreich seine Besitzungen in Bosnien, Serbien, in der Walachei sowie die Festungen Belgrad und Schabatz. Vgl. Redlich 1962⁴, S. 173-225.

(Menorca), Neufundland, Neuschottland und der Hudson Bay einen strategischen und wirtschaftlichen Vorteil im Überseehandel.³³

Die Spanienfrage entschied letztlich der europäische Gleichgewichtsgedanke, der zum Leitprinzip für das neue Staatensystem und die Diplomatie wurde.³⁴

2.2 Der Absolutismus

2.2.1 Vorreiter Frankreich

Das Jahrhundert Ludwigs XIV.

Spätestens unter der Regentschaft Ludwigs XIV. definierte sich der französische Staat auf einer weltlichen Grundlage neu: Er hatte sich aus dem „Universalismus des mittelalterlichen katholischen Systems“³⁵ gelöst und setzte mit der Wendung zu Naturwissenschaft und Philosophie einen weiteren Schritt zur Säkularisierung.³⁶

Der Wandel in der allgemeinen Anschauung von den Pflichten und Aufgaben des absolutistischen Monarchen im utilitaristischen Sinne bedingte eine verstärkte Orientierung des Staatszwecks an wirtschaftlicher Leistungsfähigkeit und wissenschaftlichem Erfolg. Die Entdeckung der Naturgesetze und der Aufschwung der Naturwissenschaften beflügelte ein neues Selbstbewusstsein. Errungenschaften trugen zu einem großen Teil zur Reputation eines Landes und damit des Landesfürsten bei – und wurden vom Staat dementsprechend gefördert.³⁷

Frankreich zählte um die Jahrhundertmitte zwischen 19 und 20 Millionen Einwohner – das Deutsche Reich etwa 10 Millionen³⁸ – und war damit das volkreichste Land in Europa.³⁹

³³ Hubatsch 1962, S. 142.

³⁴ Hubatsch 1962, S. 143.

³⁵ Mommsen 1973, S. 68.

³⁶ Kunisch 1999, S. 16-19. Der Begriff Säkularisierung darf im Zeitalter des Absolutismus allerdings noch nicht als Loslösung des Staates bzw. der Gesellschaft aus den Bindungen der Kirche verstanden werden. Das Christentum wird vielmehr Bestandteil der höfischen Kultur und äußert sich in gesteigerten Ausformungen des Gottesgnadentums, in fürstlichen Wallfahrten, Stiftungen von Kirchen und Klöstern oder im Kampf gegen die Gegner der Staatskirche. Vgl. Kapitel 2.2.4.

³⁷ Kunisch 1999, S. 27-28.

³⁸ Duchhardt 2007⁴, S. 1.

³⁹ Malettke 1994, S. 72.

Außerdem war Frankreich im Vergleich zu seinen Nachbarn der fortschrittlichste absolutistische Staat.⁴⁰

Aufgrund der daraus folgenden höheren Steuereinnahmen und stärkeren militärischen Truppen hatte Ludwig XIV. einen größeren Handlungsspielraum. Zudem weitete er die Wege der Finanzpolitik aus: Neben direkten und indirekten Steuern bezog der Staat seine finanziellen Mittel aus dem Prinzip der Verschuldung, dem Ämterhandel, aus Steuerpachten und zahlungskräftigen Kronfinanciers.⁴¹ Ähnliche Maßnahmen wurden auch in den anderen Staaten Europas eingeführt.

Ernst Hinrichs betont vor allem drei wichtige Strukturmerkmale des französischen Absolutismus: 1.) die seit Richelieu angestrebte Konzentration der Macht im Königtum mit neuen Fachministerien und neu organisierter Provinzialverwaltung durch einen straff geführten und ständig wachsenden Beamtenapparat; 2.) die Legitimation der Monarchie durch geistig-religiöse Grundlagen; 3.) und das neue staatlich geförderte Wirtschaftssystem des Merkantilismus, das nicht nur für den kostspieligen Mehraufwand für Kriegsführung, Diplomatie und Bündnisse zu Rate gezogen wurde, sondern auch für den rasant wachsenden Budgetposten für herrschaftliche Repräsentation.⁴²

Der Merkantilismus, dessen Grundprinzipien von Jean Baptiste Colbert⁴³ entwickelt wurden, basierte auf der gezielten Förderung der gewerblichen Produktion exportfähiger Luxusgüter, dem Erschließen neuer Rohstoffquellen und der Monopolstellung ganzer Wirtschaftszweige – zulasten anderer Wirtschaftsräume, vornehmlich der Kolonien.⁴⁴ Colbert ging von der Idee aus, wirtschaftlichen Aufschwung nur durch neue Industriezweige und durch Handel zu erreichen und nicht durch landwirtschaftliche Produktion, wodurch die Verbesserung und Erforschung neuer handwerklicher und industrieller Produktionsverfahren vom Staat vermehrt gefördert wurden.

Mit den ersten staatlichen Maßnahmen zur Finanzplanung gelang es Colbert, das Nettoeinkommen Frankreichs aus Steuern um hundert Prozent zu steigern. Weiters erreichte

⁴⁰ Wittram 1973, S. 98-99.

⁴¹ Hinrichs 2000, S. 71-74.

⁴² Hinrichs 2000, S. 67, 69-70, 149-157.

⁴³ Jean Baptiste Colbert (1619 – 1683) war französischer Generalkontrollleur der Finanzen und *Surintendant des bâtiments et manufactures*. Er legte während der ersten zwei Jahrzehnte unter Ludwig XIV. den Grundstein für die Vorrangstellung Frankreichs.

⁴⁴ Kunisch 1999, S. 97, 103, 105-106.

er, dass über Einnahmen und Ausgaben zum ersten Mal Buch geführt wurde und dass die direkten Steuern nicht mehr von Pächtern, sondern nur mehr direkt von staatlichen Beamten eingehoben wurden.⁴⁵ Die Binnenzölle fielen in zwölf Kernprovinzen, wodurch bisher getrennte Märkte erstmals zu einem einzigen Wirtschaftsraum zusammengefasst werden konnten. Die Kontrolle über den Handel bestimmter Waren (Edelmetalle, Möbel, Textilien, Porzellan, Druckerzeugnisse, Heeresbedarf) hatte am Binnenmarkt wiederum der Staat.⁴⁶ Dieser regelte zur Jahrhundertwende alle Bereiche des öffentlichen Lebens: die Wirtschafts-, Finanz- und Außenpolitik, das Heereswesen, die administrative Verwaltung durch eigene Staatsdiener, die Rechtssprechung, das soziale Leben bei Hofe oder die Etablierung von wissenschaftlichen Einrichtungen und Akademien (vgl. Kapitel 3.2.1).

Seit dem erfolgreichen Niederschlag der Fronde⁴⁷ und der sukzessiven Entmachtung der Stände lag die Macht allein beim König, der mit von ihm abhängigen Ministern regierte, und dessen uneingeschränkte Machtfülle (*pouvoir absolut*) den Zeitgenossen durchaus vertraut wahr.⁴⁸ So wurde der Sonnenkönig wie kein anderer Herrscher zur Signalfigur einer ganzen Epoche – bereits Voltaire sprach vom „Jahrhundert Ludwigs XIV.“.⁴⁹

2.2.2 Habsburgische Hausmacht

Ständische Landesherrschaft versus Zentralismus

Das Konstruktionsprinzip der *Monarchia Austriaca* war Jahrhunderte hindurch das einer monarchischen Union von Ständestaaten, in der mehrere ständisch organisierte Länder (als verfassungsrechtliche Einheiten) unter der Herrschaft eines Monarchen miteinander verbunden waren. Das Reich bestand um 1700 sogar aus mehreren monarchischen Unionen von Ständestaaten, die in einer Union höherer Ordnung verbunden waren: die deutsch-österreichischen Erblande, Länder der böhmischen und der ungarischen Krone.⁵⁰

In den Ländern standen einander der Landesfürst und die „Landschaft“ gegenüber. Die Vertreter der Landschaft – die Landesstände – traten seit 1400 auf den Landtagen zusammen.

⁴⁵ Kunisch 1999, S. 102.

⁴⁶ Kunisch 1999, S. 106.

⁴⁷ Letzter großer Aufstand des französischen Hochadels 1648 – 1653 unterstützt vom Pariser Parlament (Staatsgerichtshof).

⁴⁸ Kunisch 1999, S. 22; Skalweit 1973, S. 248. Zur Struktur des französischen Absolutismus siehe auch Just 1973, S. 296-297.

⁴⁹ Skalweit 1973, S. 258.

⁵⁰ Ogris 2003, S. 48.

Die Stände setzten sich aus den Grundherren zusammen – den Prälaten als Inhaber der geistlichen Herrschaften, dem hohen Territorialadel sowie dem Kleinadel der Ritter und edlen Knechte. Dazu traten Vertreter der landesfürstlichen Städte und in Tirol auch der landesfürstlichen Pfliegergerichte.⁵¹ Die ständische Gesellschaft hielt das traditionelle Gleichgewicht klar definierter Privilegien und Verpflichtungen zwischen Krone, Kirche und Adel aufrecht. Traditionell bildete die ständische Gesellschaft in den Augen der Zeitgenossen eine gottgegebene Hierarchie rechtlich definierter sozialer Großgruppen mit spezifischen Werten und Verhaltensnormen.⁵²

Das Land bestand aus Herrschaften und Gemeinden, vor allem aus ersteren. Die Grundherrschaft über Bauern, Dörfer, Märkte und Kleinstädte war also die wichtigste Einheit; sie war für die Grundherren wirtschaftliche Grundlage und mit ihren befestigten Mittelpunkten (Schlösser, Höfe, Burgen, Städte, Märkte) wesentliche Quelle ihrer militärischen, politischen und wirtschaftlichen Macht. Auf demselben Fundament ruhte die Stellung des Landesfürsten – man sprach hier vom Kammergut.⁵³

Traditionell hatten die Landesstände in Bereichen der Verwaltung und des Steuerrechts ein nicht zu unterschätzendes Mitspracherecht; zudem leisteten sie bei jedem Herrscherwechsel die Erbduldung – den Treueeid der Landschaft.⁵⁴ Als der Habsburgerstaat aber im Zuge des erfolgreichen Prozesses der Gegenreformation von der Spitze her ein deutlich absolutistisches Profil gewann und sich am französischen Nachbarn orientierte, wurde der Einfluss der Landesstände deutlich limitiert.

Wo allerdings Landrechte, lokale Freiheiten und Regionalismen ein starkes Eigenleben führten, ließ der Kaiser sie gewähren.⁵⁵ In manchen Kreisen und Provinzen, besonders in den Kronländern, konnte das Mitspracherecht der Stände nicht gebrochen werden.⁵⁶ Sie übernahmen weiterhin wichtige Funktionen. Das direkte Regieren von Wien aus war hier nicht möglich.⁵⁷ Daher erfolgte die Zusammenfassung der Länder in erster Linie auf

⁵¹ Brunner 1949, S. 11. Detaillierter Überblick bei Hassinger 1973, S. 441-457.

⁵² Demel 2000, S. 43.

⁵³ Heute erinnert noch das Salzkammergut an die alte Bezeichnung. Vgl. Brunner 1949, S. 11.

⁵⁴ Der Vater Wolf Helmhardts von Hohberg verweigerte als Mitglied des „Horner Bundes“ 1620 die Erbduldung und verlor daraufhin sein Gut Oberthumeritz. Vgl. Brunner 1949, S. 23-24.

⁵⁵ Hinrichs 2000, S. 78-79.

⁵⁶ Maur 1991, S. 17-37.

⁵⁷ Demel 2000, S. 174; Hinrichs 2000, S. 79.

organisatorischer Ebene, aber nicht auf rechtlicher.⁵⁸ Ein System von Ratsversammlungen und Abordnungen lenkte die Zentralregierung in Wien, auf regionaler Ebene behalf man sich mit Bündnisbeziehungen und in jedem der Kronländer mit der Erhaltung von getrennten parlamentarischen sowie administrativen Organen.⁵⁹

Der Wandel ständischen Mitspracherechts zur absolutistisch von der Reichshauptstadt agierenden Regierung vollzog sich aber zumindest in den österreichischen Erbländen: Steuererhöhungen und neue Einhebungen indirekter Steuern⁶⁰ oder Zölle konnten ohne die Einverständnis der Stände beschlossen und die Stände zum Militärdienst berufen werden. Sie wurden in Bereichen der Rechtssprechung ausgeschlossen, in denen der Landesherr ohne ihre institutionalisierte Mitwirkung vorgehen konnte (etwa beim Polizeirecht, Verfassungsrecht, Straf- und Prozessrecht, Wirtschaftsrecht und bei großen Teilen des Privatrechts).⁶¹ Mit der Behördenreform ab 1749 schuf Karl VI. nachhaltig neue Zentralstellen, wodurch er die Stände fast gänzlich aus dem Rechtsprozess ausschloss.⁶²

2.2.3 Die höfische Gesellschaft

Etablierung von Dienstadel und Beamtentum

Die Zentralisierung der Herrschaftsrechte in der Hand des Landesfürsten bedeutete vor allem eine Machteinbuße des Landadels. Als das Herrscherhaus dem Territorialadel sein oppositionelles Gewicht nahm, zog das nicht nur weitreichende machtpolitische, sondern auch soziale Folgen nach sich. Es galten aber nach wie vor gewisse soziale Privilegien: Der Adel blieb weiterhin der einzige Herrschaftsstand, er übte jedoch Herrschaft nicht mehr kraft eigenen Rechts – notfalls auch gegen den Fürsten –, sondern kraft fürstlicher Delegation und im Dienst des Herrschers aus; der Absolutismus tastete die geburtsständische Struktur Alteuropas nicht an, sondern verlagerte nur die Gewichte innerhalb des adeligen

⁵⁸ Leopold I. wollte die Rechtsangleichung auch zwischen den Erbländen fördern; die geltenden Zivil- und Kriminalgesetze etwa auf Ungarn ausweiten, blieb aber erfolglos. Vgl. Ogris 2003, S. 51.

⁵⁹ Neben der österreichischen Hofkanzlei gab es getrennte böhmische, ungarische, italienische und niederländische Behörden.

⁶⁰ Karl VI. führte in Niederösterreich das Zapfenmaß ein. Es war die erste Getränkesteuer, die das ganze Land lückenlos erfasste.

⁶¹ Ogris 2003, S. 50.

⁶² Ogris 2003, S. 52.

Herrschaftsstandes – über den Hof wurde Dienst bzw. Gehorsam für den Adel standesgemäß.⁶³

Der Höfling, der Page, der Hof- und Kammerjunker, der Kammerherr, der Kadett, der Gardeoffizier – sie alle verkörperten den neuen Typus des Dienstadels, der zunehmend nicht mehr von seinem Grundbesitz lebte, sondern von fürstlichen Gnadenerweisen, Gehältern und Pensionen.⁶⁴ Die bisherige Lebensweise des Landadels und damit auch sein Selbstbild erfuhren einen starken Wandel; die Grundherren wurden funktionalisiert. Der traditionelle Kriegsadel erkämpfte sich seine hierarchische Stellung nun nicht mehr im Ritterturnier, sondern am Schauplatz Hof im Zeremoniell, im Reigen bunter Reitfeste, im Dienste des Fürsten – der Ritter wurde zum Kavalier.⁶⁵ Und der Hof, der anfangs die Klientel des Herrschers war, wurde zunehmend zur Ausbildungsstätte bzw. zum Rekrutierungsorgan eines „domestizierten Adels“, der auch vermehrt aus dem Ausland kam.⁶⁶ Der Kaiserhof stellte spätestens zur Zeit Prinz Eugens eines der wichtigsten Integrationszentren der europäischen Adelsgesellschaft dar, wo Spanisches mit Deutschem, Lothringisches mit Italienischem und Böhmisches mit Irischem in Verbindung trat.⁶⁷

Der Dienst für den Kaiser beinhaltete viele neue, unterschiedliche Karrieremöglichkeiten.⁶⁸ Ansprechende Positionen im Fürstendienst waren Ämter, die mit Befehlsgewalt ausgestattet waren (beispielsweise das Richteramt), oder Funktionen in der Innenverwaltung, im Aufbau stehender Heere oder im Außen-, Kriegs- und Marineministerium.⁶⁹ Dem einflussreichen Hochadel war die Karriere als Militärstrategie und Truppenführer im neu strukturierten Heerwesen vorbehalten. Da sich die Kriegsführung im Laufe des 17. Jahrhunderts verändert hatte, wurden auch an die Befehlshaber, Ausbilder und das gesamte Militärkommando neue

⁶³ Wunder 1982, S. 6.

⁶⁴ Ein entscheidender Grund dafür war auch die einseitige Förderung des Merkantilismus. Die starke Inflation durch wachsenden Geldumlauf und den Zustrom von Edelmetallen führte zu Preissteigerungen, was vor allem den Feudaladel traf, der feste Renten von seinen Gütern bezog. Gewinne erzielten die privilegierten Handelskompanien, die neuen Industriezweige und damit der Staat. Die Bauern hatten durch die Festsetzung eines Fixpreises für landwirtschaftliche Güter keinen Anreiz zur Steigerung ihrer Produktion. Vgl. Ehalt 1980, S. 22; Elias 1999⁹, S. 229-230. Zur Situation in Niederösterreich siehe Knittler 1991, S. 1-15, besonders S. 5. Zur Finanzierung des barocken Lebensstils mittels moderner kapitalistischer Planungen und dem Streben nach wirtschaftlicher Autarkie siehe Stekl 1990, S. 64-85.

⁶⁵ Ehalt 1980, S. 24-25. Die strenge Etikette, der disziplinäre Dienst und das Hofzeremoniell bestimmten das Verhalten jedes einzelnen Höflings und machten so den Hofstaat kontrollierbar.

⁶⁶ Wunder 1982, S. 6, 10.

⁶⁷ Kunisch 1999, S. 45.

⁶⁸ Zum vielschichtigen Berufsfeld eines absolutistischen Hofes siehe Sienel 2001, S. 89-113.

⁶⁹ Wunder 1982, S. 7-8.

Anforderungen gestellt. Auf erfolgreiche Heeresführer warteten Reichtum und Ruhm sowie eine Fülle an Aufstiegschancen.⁷⁰

Karriere konnten aber nur jene machen, die katholisch waren oder es im Zuge der Gegenreformation wieder wurden.⁷¹ Der Westfälische Frieden beließ dem Haus Habsburg nämlich den Religionsbann für die österreichischen Länder so gut wie unverkürzt, insbesondere das Recht auf Zwangsbekehrung in den Erblanden.⁷²

Trotz vieler gesellschaftlicher Aufstiegsmöglichkeiten hatten nur bestimmte, alteingesessene und vor allem wenige Adelsdynastien Anspruch auf die höchsten Ämter. Zwischen 1655 und 1740 standen 62 Personen den fünf höchsten Hofbehörden (Obersthofmeister, Obersthofkämmerer, Obersthofmarschall, Oberststallmeister, Oberstjägermeister) vor – 34 der Amtsinhaber entstammten denselben neun Familien; die Mitglieder von nur 15 Familien stellten 46 Würdenträger. Fügt man den Hofämtern die Positionen der höchsten Regierungs- und Verwaltungsbehörden hinzu (entspricht 118 Ämtern), kamen 66 Beamte aus nur 17 Familien. Mit 78 Würdenträgern teilten sich 23 Familien des Hochadels knapp zwei Drittel der höchsten vom Staat zu vergebenen Ämter.⁷³ Sie gehörten alle dem Fürsten- oder Grafenstand an, besaßen ausgedehnte Ländereien in den Erblanden, mehrere Palais in und außerhalb der Residenzstadt und „teilten die Vorliebe, die Mitglieder ihrer Familien untereinander zu verheiraten“.⁷⁴

Diese großen Adelsfamilien waren es auch, die vermehrt als zahlungskräftige Mäzene auftraten (vgl. Kapitel 3.1.1). In Krisenzeiten mussten sie dem Kaiserhaus Finanzausschüsse vorstrecken, um die Staatsschulden einzudämmen, oder Naturaldarlehen gewähren.⁷⁵ In der letzten Phase des Dreißigjährigen Krieges bat etwa Kaiser Ferdinand III. in einem Schreiben vom 11. Februar 1645 den Grafen Franz von Harrach, die in Linz bei Handwerkern liegenden 600 Reitmäntel, 900 Paar Reitstiefel und Socken sowie 300 Sättel bar zu bezahlen oder auf

⁷⁰ Die „militärische Revolution“ in Europa erfasste alle Bereiche der Kriegsführung und der Heeresstruktur: Waffentechnik, Disziplinierung und Drill, Taktik, Strategie, Truppenhierarchie, Offizierskorps, Kadettenanstalten, Uniformierung, Bildung von Kriegsministerien, Kriegsmarine, Logistik, Kriegsindustrie, Belagerungs- und Fortifikationstechnik, Kasernierung, stehendes Heer. Vgl. Hinrichs 2000, S. 207-208, 211-214; Kunisch 1999, S. 86-96. Zum Aufstieg adeliger Familien im Zeitalter des habsburgischen Absolutismus siehe Press 1990, S. 11-32.

⁷¹ Ehalt 1980, S. 26-29; Brunner 1949, S. 28.

⁷² Gampl 1984, S. 27-28.

⁷³ Praschl-Bichler 1995, S. 36.

⁷⁴ Praschl-Bichler 1995, S. 36.

⁷⁵ Ingraio 2001, S. 92.

eigenen Kredit auszulösen und nach Böhmen zur Armee zu schicken.⁷⁶ Zur Aufrechterhaltung ihrer Kampffähigkeit unterstützte Maximilian von Tauttmansdorff die kaiserliche Armee im Jänner 1645 mit 5.000 Strich Korn und 1.000 Hafer. Das größte private Darlehen an die Habsburger Dynastie kam vom böhmischen Grafen Černín: 1703 streckte er der staatlichen Finanzkasse 1,2 Millionen Gulden vor, was der heutigen Summe von rund 12 Millionen Euro entspricht.⁷⁷

Neben dem Dienstadel etablierte sich wie in Frankreich auch eine schnell wachsende Bürokratie. Sie war eine der Voraussetzungen, gleichzeitig aber auch notwendige Folge des Übergangs vom feudalen Gemeinwesen zum modernen Staat.⁷⁸ In den Beamtenstand wurden auch Nichtadelige aufgenommen. Sie traten als Schreiber oder Rechner in den Staatsdienst ein. Sie waren als Subalternbeamte insbesondere in der Lokal- und Finanzverwaltung tätig, hatten aber zu der Sphäre des Hofes keinen Kontakt und wurden daher nicht als politische oder soziale Gruppe fassbar.⁷⁹ Das Subalternbeamtentum gehörte zur Klientel adeliger Familien und mächtiger Minister, Räte und Amtsleute.

Eine gewisse Sonderstellung nahmen die gelehrten Räte der Zentralverwaltung ein: Sie hatten als Erzieher oder Sekretäre geringen Kontakt zum Hof oder zum Adel und deren Familien. Häufig gelang Juristen auf diesem Weg der Aufstieg in die Ratsgruppe und schließlich in die Nobilitierung. Für den sozialen Aufstieg in den Geburtsadel waren ein Amt, ein zusätzlicher Erwerb eines Lehensgutes und adelige Heirat Bedingung.

Zusammenfassend kann gesagt werden: Die Integration und Domestizierung des geburtsständischen Adels in den absolutistischen Staat vollzog sich in zwei Stufen: Erstens durch die Herausbildung eines Dienstadels – durch die Bildung einer Klientel von Adelsfamilien; zweitens durch die Schaffung eines funktionalen Beamtentypus, der unabhängig von seiner Herkunft rekrutiert und zum Exekutivorgan des Herrschers wurde. Nichtadelige Gruppen wie die meist aus dem städtischen Patriziat stammenden Juristenfamilien hatten die Chance, in den Fürstendienst und damit in den Dienstadel einzutreten, wodurch die Fraktionierung des Geburtsadels beschleunigt werden konnte.⁸⁰ Die

⁷⁶ Winkelbauer 1997, S. 8.

⁷⁷ Ingraio 2001, S. 88.

⁷⁸ Ogris 2003, S. 72.

⁷⁹ Wunder 1982, S. 12.

⁸⁰ Wunder 1982, S. 14.

absolutistischen Herrschaftsstrukturen förderten dadurch die ersten Versuche des gelehrten Bürgertums zur eigenen Standesaufbesserung.

2.2.4 Das Christentum

Reformkonflikte, staatliche Sonderrechte und politische Propaganda

Das Habsburgerreich zählte mit seinen Erbländen im 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts zu den kirchenpolitisch besonders umstrittenen Regionen Europas: Die Erbteilung 1564 in drei Reichsgebiete hatte die Macht der Krone geschwächt, viele Landesstände unterstützten den neuen Glauben und konvertierten, und selbst Vertreter des Kaiserhauses liebäugelten mit dem Protestantismus.⁸¹ Die regionalen und territorialen Konfessionsstreitigkeiten entluden sich schließlich 1618 und gipfelten in einem europäischen Machtkampf zwischen katholischen und protestantischen Staaten, Landesständen und Landesfürsten, Reichsstädten und Kaiser, Habsburg und Bourbon.⁸² Die konfessionellen Zerwürfnisse beendete der Westfälische Friede mit einer allgemeinen Einschränkung des Reformationsrechts: 1.) Religiöse Angelegenheiten sollten von nun an im Reichstag durch Vergleich zwischen dem *corpus catholicorum* und dem *corpus evangelicorum* entschieden werden; 2.) Landesherrliche Konfessionswechsel sollten nicht mehr die Landeskirche betreffen.⁸³ Der Landesherr musste den Bekenntnisstand bzw. den Bekenntniswechsel anerkennen – Ausnahmen bildeten nur die Oberpfalz und die österreichischen Erblände (vgl. Kapitel 2.2.3).

Mit dem Friedensschluss war das Römisch-Deutsche Reich nun auch offiziell keine religiös-kirchliche Einheit mehr – „der konfessionelle Besitzstand war fest abgegrenzt; die 1555 noch offene Aussicht auf eine Wiedervereinigung war dahin, das konfessionelle Zeitalter zu Ende“.⁸⁴ Die protestantischen Fürstentümer hatten sich in einem geschlossen geografischen Block behauptet. Auch spätere missionarische Bemühungen für eine gegenseitige Annäherung waren zum Scheitern verurteilt.⁸⁵

⁸¹ Lehmann 1980, S. 44-45.

⁸² Lenzenweger/Stockmeier/Bauer 1995³, S. 397; Kinder/Hilgemann 1991, S. 257.

⁸³ Lenzenweger/Stockmeier/Bauer 1995³, S. 398. Das Jahr 1624 wurde als Normaljahr für den Besitzstand geistlicher Güter und die Konfessionszugehörigkeit festgelegt.

⁸⁴ Lenzenweger/Stockmeier/Bauer 1995³, S. 398.

⁸⁵ Beispiele sind etwa der vom Jesuiten Jakob Masen am Wiener Hof entwickelte Unionsplan, den auch Kaiser Leopold I., der Mainzer Fürstbischof Johann Philipp von Schönborn und Christoph Rojas de Spinola, Bischof von Tina in Dalmatien, unterstützten oder die von Gottfried Wilhelm Leibniz verfochtene Idee einer

Das Habsburgerreich ging aus den konfessionellen Kämpfen gestärkt hervor: Nicht nur, dass die katholische Restauration erfolgreich vorangetrieben worden war, am Schlachtfeld hatte man den türkischen Invasionen die Stirn geboten und in bester Kreuzzugsmanier die christliche Bevölkerung auf der Balkanhalbinsel der islamischen Hoheitsgewalt entrissen (vgl. Kapitel 2.1.2). Für die Volksfrömmigkeit bedeutete dies eine Neubelebung, für die katholische Kirche ihre staatlich-konfessionelle Konsolidierung.⁸⁶ Die Situation innerhalb des Reiches um 1700 war für die Katholiken durchaus günstig: Sie hatten die Mehrheit im Reichstag und im Kurfürstenrat; die vielen geistlichen Territorien, allen voran die rheinischen Erzbischöfe und der Salzburger Erzbischof, stärkten vor allem die Macht der Habsburger und der Wittelsbacher, die in der reichskirchlichen Hierarchie die meisten einflussreichen Positionen inne hatten.

Derartige Verbindungen zwischen der kirchlichen und weltlichen Sphäre waren durchaus üblich – gerade auch weil der Absolutismus eine begriffliche Trennung von Staat und Kirche, Frömmigkeit und Gesellschaft oder Theologie und Kultur nicht kannte.⁸⁷ Mitglieder von Konsistorien und Bischöfe waren zugleich in der Politik oder Wirtschaft tätig, und führende Politiker besetzten ebenso kirchlich einflussreiche Positionen. In einem nie zuvor erlebten Umfang wurde im Zuge der katholischen Erneuerung die Führungsschicht der Reichskirche von den wenigen katholischen Fürstenfamilien (Habsburg, Wittelsbach, Pfalz-Neuburg, Lothringen, Wettin) und dem stiftsfähigen Adel (ua. Schönborn, Thun, Fürstenberg, Rohan, Eltz, Leyen) gestellt.⁸⁸ Sie prägten das innere und äußere Gesicht der Reichskirche und setzten mit ihren kirchen-politischen Entscheidungen, mit ihren Höfen und Sakralbauten, ihren Sammlungen und Stiftungen unübersehbare Akzente (vgl. Kapitel 3.1.).⁸⁹ Und da sie neben ihrer geistlichen Funktion politisch tätig waren, waren sie in erster Linie dem Landesfürsten verpflichtet. Friedrich Karl von Schönborn, Bischof von Bamberg und Würzburg, war zu

universalen Kirche, die weiträumig genug sein sollte, um „alle Spielarten christlichen Ausdrucks“ in sich einzubeziehen. Vgl. Heyer o.J., S. 22, 25.

⁸⁶ Lenzenweger/Stockmeier/Bauer 1995³, S. 407; Lehmann 1980, S. 12.

⁸⁷ Lehmann 1980, S. 19-20.

⁸⁸ Jedin 1970, S. 168-169.

⁸⁹ Jedin 1970, S. 170. Hinter die adeligen geistlichen Fürsten traten die meist bürgerlichen Weihbischöfe, deren Leben eher bescheiden war. Auf ihren Schultern ruhten mehr oder weniger die geistliche Betreuung der Sprengel und ein guter Teil der Reformarbeit. Nach dem Dreißigjährigen Krieg war es um die wirtschaftliche Lage und die Bildung des Seelsorgeklerus im Deutschen Reich eher schlecht bestellt; nicht selten waren die Pfarrer, Vikare und Bischöfe hoffnungslos überlastet. Ohne die Hilfe der im Zuge der Gegenreformation entstandenen Orden (insbesondere der Kapuziner, Karmeliter und Jesuiten) wäre der Wiederaufbau des kirchlichen Lebens bei dem großen Priestermangel im 17. Jahrhundert nicht möglich gewesen. Vgl. Jedin 1970, S. 172-176.

allererst Reichsvizekanzler (unter Joseph I. und Karl VI.) und vertrat deshalb auch gegenüber der päpstlichen Kurie die staatskirchliche Politik des Kaiserhofes.⁹⁰

Solche Ämterhäufungen und Grenzverwischungen waren möglich, weil der geistliche und weltliche Bereich auf den gleichen theologisch-philosophischen Fundamenten ruhten und die Obrigkeitslehre der Kirchen den Staat ebenso selbstverständlich trug wie sich die Souveränitätslehre der Staaten auch auf die Einheit von Kirche und Religion erstreckte: Kirchlich-religiöse Querelen waren deshalb im alten Europa stets auch Staatsaffären.⁹¹

Ihren Erfolgskurs verdankte die katholische Kirche daher nicht zuletzt dem absolutistischen Staat. Einerseits erhob die *Monarchia d'Austria* die katholische Kirche zur Staatskirche, sprach ihr gewisse Privilegien gegenüber anderen Glaubensrichtungen zu (z.B. in den Aufgabenbereichen der Seelsorge, Mission, Erziehung bzw. Schulbildung⁹²) und griff lenkend in kirchenpolitische und -rechtliche Belange ein (z.B. in die Rechtssprechung oder die Bestellung von Klostervorstehern und klösterlichen Funktionären).⁹³ Andererseits stützte sich die dynastische Legitimität des Hauses Habsburg auf das aus theokratischen Vorstellungen erwachsene „Gottesgnadentum“ und somit propagierte der Kaiser in der Öffentlichkeit vor allem seine Gottesfrömmigkeit.⁹⁴

Das Gottesgnadentum bezeichnete nicht nur den geheiligten Ursprung der Stellung des Herrschers (fürstliche Geburt), sondern auch die „mystisch, psychologisch gedeutete Quelle der gesteigerten Wirkung seiner individuellen Fähigkeiten“ als Statthalter Gottes auf Erden – *imago Dei*.⁹⁵ Zentraler Inhalt der Erblegitimation eines Herrschers war der Glaube an die Heiligkeit des Blutes, Voraussetzung der unteilbaren, unübertragbaren Würde seine Salbung.⁹⁶ Otto Brunner spricht vom „Königsglaube“ als Kultus: „Hier wird [...] das von Gott

⁹⁰ Ämterhäufungen waren keine Seltenheit, sondern eher die Regel. Vgl. Schnürer 1941, S. 15.

⁹¹ Lehmann 1980, S. 19. Wie die Beispiele der katholischen Erneuerung nach dem Konzil von Trient (1545 – 1563) oder die Aufhebung des Edikts von Nantes 1685 zeigen, wurden religiös-theologische Ansätze meistens schon nach kurzer Zeit mit politischen Kräften konfrontiert.

⁹² Der Jesuitenorden leitete um die Jahrhundertwende in Frankreich, Spanien und im Deutschen Reich jeweils rund 100 *collegia*, in Italien 133. Vgl. Heyer o.J., S. 39.

⁹³ Gampl 1984, S. 12-32.

⁹⁴ Der Kaiser war demnach „von Gottes Gnaden“ der absolute Landesfürst und damit nur gegenüber Gott verantwortlich.

⁹⁵ Skalweit 1973, S. 264.

⁹⁶ Ehalt 1980, S. 136; Brunner 1968, S. 165-166.

verliehene ‚Amt‘ des Königs betont. [...] Der Herrscher gilt als Kleriker, die Königsweihe als ‚Sakrament‘.⁹⁷

Die Staatstheorie des Absolutismus ging folglich fast vollständig in der Herrscherideologie als Legitimation auf. Die öffentliche Selbstdarstellung berief sich in Österreich vor allem auf die Vorzüge und Tugenden des Kaisers, die sich auf die christliche Ethik stützten und als dynastisch vererbbar galten.⁹⁸ Als oberster Vertreter der *Pietas Austria* wurde der Kaiser aufgrund seiner von Gott verliehenen Tugenden als Mittelpunkt des göttlichen Heilsplans gesehen, was ihn dazu befähigte, nach dessen Belangen und nach jenen des Volkes zu handeln: Demnach garantierten die Tugenden ein „gutes Regiment“.⁹⁹ Die Regierungsanweisung Leopolds I. etwa sah für seine Söhne aus den vielen möglichen Herrschertugenden vor allem die *Pietas* (Frömmigkeit), *Clementia* (Mildtätigkeit) und *Justitia* (Gerechtigkeit) vor.¹⁰⁰

Aus jenen herrschaftspolitischen Gründen bestand das Bedürfnis, die Tugenden des Herrschers neben ihrer praktischen Ausübung (religiöse Stiftungen, Wallfahrten, Messen, etc.) öffentlichwirksam darzustellen, um sie so den Untertanen ständig sichtbar vor Augen zu halten.¹⁰¹ All das wurde Teil der höfischen Kultur und vor allem mithilfe der bildenden Künste thematisiert. Davon profitierte erneut die Staatskirche, da ein Teil der „finanziell-kulturellen Energie der Höfe“ in die Propaganda und Demonstration des Christentums floss.¹⁰²

Demnach ist der sich in der Zeit der Aufklärung entwickelnde Gegensatz von sakraler und profaner Sphäre für den Absolutismus nicht anwendbar – beide Bereiche bedienten sich verwandter Mittel und beiden war es an Repräsentation gelegen. Die Ähnlichkeit ihrer zentralen Inhalte (die Verehrung Gottes bzw. Verherrlichung des Herrschers und seiner Tugenden, die sich an christlich-ethischen Werten orientierten) führte zu einer gegenseitigen Annäherung und Befruchtung – sei es im Hofzeremoniell, der Liturgie oder in der

⁹⁷ Brunner 1968, S. 168. Zur Perfektion getrieben wurde der Kult des *uomo divino* im Frankreich des Ludwigs XIV. Der König erschien nicht nur als Statthalter Gottes, er wurde selbst zum *Roi Soleil*, zu Apollo. Die Idee des Sonnengottes diente dem Personenkult des Königs und als Leitmotiv für Schloss Versailles.

⁹⁸ Neben juristischen Ansprüchen regelten die Erbschaft des Habsburgerreiches eben jene Herrschertugenden. Sie wurden wie ein tradiertes Recht im Sinne des Gottesgnadentums propagiert und als wesentliche Argumente für die Amtsnachfolge oder für die Kaiserwahl angeführt. Vgl. Matsche 1981, S. 55.

⁹⁹ Matsche 1981, S. 56-57.

¹⁰⁰ Zum ausführlichen Tugendkatalog der Habsburger und seiner philosophischen Grundlage siehe Matsche 1981, S. 70-327.

¹⁰¹ Matsche 1981, S. 57.

¹⁰² Lehmann 1980, S. 30.

Verwendung derselben Motivsprache in der Kunst (z.B. Schloss- und Sakralarchitektur).¹⁰³
Der Gottesdienst und das Gotteshaus sollten zu einem guten Teil immer auch der Verherrlichung des Kaisers und seiner Dynastie dienen.¹⁰⁴

3 Die Kunst des Hochbarock in Österreich

Kunst auf höchstem Niveau ist international. Dieses immer wieder beschriebene Leitprinzip zieht sich in der bildenden Kunst seit Jahrhunderten bis heute durch sämtliche Epochen. Bereits in einer Zeit wie dem Barock, als der Mobilität von Künstlern, Auftraggebern und selbst Kunstwerken fast keine Grenzen mehr gesetzt waren, wirkten künstlerische Impulse überregional, wurden neue Ideen – vor allem italienische – ex- und importiert.¹⁰⁵ Der künstlerische Austausch zwischen Italien und Österreich hatte eine lange Tradition¹⁰⁶ und wurde vor allem von zwei Faktoren vorangetrieben: erstens von den internationalen Beziehungen und Karrieren der Auftraggeber und den damit verbundenen Kunsterwartungen bzw. Ansprüchen von Hof, Adel und Kirche; zweitens von den Studien- und Auftragsreisen der Künstler selbst. Im Folgenden wird zu klären sein, welche Auswirkungen diese Phänomene vor allem auf die österreichische Kunst um 1700 hatten, welche neuen künstlerischen Ideen importiert und modifiziert wurden, und für wen diese Werke entstanden.

3.1 Die Auftraggeber

3.1.1 Kunstpatronanz

Zwischen Provinz und Metropole

Nachdem die Türkengefahr an der Ostgrenze abgewehrt worden war und die Habsburger beim Friedensschluss von Karlowitz 1699 mit neuen Gebieten auf dem Balkan die Rückschläge aus dem Dreißigjährigen Krieg kompensiert hatten, spielten sie bis ins späte 18. Jahrhundert eine führende Rolle im Konzert der europäischen Nationen (vgl. Kapitel 2.2.2).

¹⁰³ Ehalt 1978, S. 119-120.

¹⁰⁴ Ehalt 1978, S. 120.

¹⁰⁵ Zur Mobilität im Barock siehe Polleroß 2004.

¹⁰⁶ Umfangreiches Material über die Reisen deutscher Künstler bei Noack 1927. Siehe auch Babel/Paravicini 2005; DaCosta Kaufmann 1998; Brilli 2001; Kat. Ausst., Stuttgart 1966; Placheta 2006.

Der machtpolitische Aufstieg der *Casa d'Austria* hatte deren Selbstbehauptungswillen und Selbstbewusstsein noch gesteigert und ein neues Repräsentationsbedürfnis geweckt. Ab 1683 trat in und um Wien sowie in den Zentren des Reiches und in der Provinz ein zahlungskräftiges Mäzenatentum auf den Plan. Die stilbildenden Kunstwerke des Hochbarock entstanden vorerst allerdings nicht wie anzunehmen in der Reichshauptstadt – und auch nicht für den Kaiser.¹⁰⁷

Im Gegensatz zur Kunstentwicklung am französischen, preußischen oder sächsischen Hof¹⁰⁸ wurden die künstlerischen Weichen in der Bau- und bildenden Kunst nicht vom Herrscherhaus in der Hauptstadt gestellt; die prägende Rolle der Kunstpatronanz in der entscheidenden Phase des gesamtmittleuropäischen Stilwandels von 1680 bis 1700 nahmen vielmehr die großen Adelsfamilien des Reiches ein.¹⁰⁹ Sie reagierten als erste auf die neuen italienischen Gestaltungsmöglichkeiten und setzten diese in ihren Residenzen, Jagd- und Lustschlössern, Grabkapellen, Stiften, Klosteranlagen oder Kirchen um.¹¹⁰

Zwei frühe Beispiele für die direkte Rezeption hochbarocker Formen im Reich sind die Prager Kreuzherrenkirche und die Elisabeth-Kapelle im Breslauer Dom, beide um 1680 entstanden. Die Kreuzherrenkirche wurde im Auftrag von Erzbischof Johann Friedrich Graf Waldstein errichtet, der lange Zeit in Rom gelebt und von dort auch den Architekten Jean Baptiste Mathey mit nach Böhmen gebracht hatte. Kardinal Karl Friedrich, Landgraf von Hessen-Darmstadt, verpflichtete für die Errichtung seiner Grabkapelle sogar einen ganzen Trupp italienischer Künstler. Er selbst war 1637 in Rom konvertiert, hatte jahrzehntelang dort gelebt und war 1671 zum Fürstbischof von Breslau gewählt worden. Der Entwurf für die Elisabeth-Kapelle kam 1680 direkt aus Rom, von Giacomo Scianzi, und war ein vollkommenes Novum an architektonischer Formensprache nördlich der Alpen – ein reines „Exportstück römischer Barockkunst in den Norden“.¹¹¹

¹⁰⁷ Lorenz 1985, S. 44-49.

¹⁰⁸ Zum kunstppolitischen Vergleich des österreichischen Kaiserhofs mit seinen Nachbarn siehe vor allem DaCosta Kaufmann 1998, S. 315-370.

¹⁰⁹ Lorenz 2001, S. 40-41. In seiner Gesamtdarstellung der Wiener Barockarchitektur hat Günter Brucher eine Auswahl von repräsentativen Profanbauten (zwischen 1690 und 1710) zusammengestellt, die 21 Bauten umfasst – nur einer (Schönbrunn) steht in direkter, zwei weitere (Triumphpforte Fischers, Böhmisches Hofkanzlei) in indirekter Verbindung zum Kaiserhaus; die restlichen 18 Bauten sind Paläste, Lustgebäude und Schlösser des Adels. Vgl. Brucher 1983.

¹¹⁰ Lorenz 2002, S. 419.

¹¹¹ Lorenz 2002, S. 420-422.

Warum diese ersten Werke nicht in Wien entstanden, erklärt sich wie beschrieben aus der Auftraggeberschaft. Lucas von Hildebrandts Laurentiuskirche (1699) etwa zählt zu den Gründungsbauten hochbarocker Sakralarchitektur in Mitteleuropa, wurde aber nicht in der Reichshauptstadt errichtet; entscheidend für ihr Entstehen in Deutsch-Gabel/Jablonné v Podještědí in Nordböhmen, also in der Provinz, war das Kunstpatronat des Grafen Franz Anton Berka von Dubá, der in Gabel und im benachbarten Neu-Falkendorf seine Besitzungen hatte.¹¹²

Eine solche Konstellation war kein Einzelfall, sondern steht exemplarisch für die „gesamte Kulturgeografie Mitteleuropas“.¹¹³ Denn viele der heimischen Adelsfamilien sowie die Klöster und Stifte hatten grenzüberschreitende Sozialbeziehungen, internationale Kontakte, Gutsbesitz in den Nachbarländern oder verwandtschaftliche Beziehungen zu anderen Fürstentümern; viele auswärtige Adelige kamen im Zuge ihrer Ausbildung oder des Kriegsdienstes an den Kaiserhof, erwarben Ruhm und Reichtum oder standesgemäße Ehefrauen aus einheimischen Familien; viele heimische Adelige unternahmen in jungen Jahren eine Kavalierstour und waren später als Offiziere oder Diplomaten im fremdsprachigen Ausland tätig – für eine einschlägige Karriere war eine Kavalierstour sogar unentbehrlich. Durch diese Beziehungen begünstigt, setzten die Bauherren auch ihre beauftragten Künstler grenzüberschreitend ein.¹¹⁴

Der Geschmack und die künstlerischen Vorlieben der adeligen Auftraggeber bildeten sich in der Regel auf diesen mehrjährigen Kavaliersreisen (Grand Tour), deren traditioneller Höhepunkt Italien war.¹¹⁵ Die Grand Tour führte junge Adelige (zwischen 16 und 22 Jahren) an die verschiedenen Höfe Europas; sie galt als Krönung der aristokratischen Erziehung und diente vornehmlich dazu, Kontakte zu knüpfen, Unternehmungsgeist, Führungsqualitäten und Entschlusskraft unter Beweis zu stellen, sich mit den Sitten, Manieren und der Etikette an

¹¹² Lorenz 2001, S. 40. Siehe auch Slavicek 2001, S. 44-49.

¹¹³ Lorenz 2001, S. 40.

¹¹⁴ Polleroß 2004, S. 9.

¹¹⁵ Lorenz 2002, S. 429. Aber nicht nur die Auftraggeber reisten, sondern auch die Künstler. Die Italienreise war für die Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts ebenso standardisiert und deckte sich weitgehend mit den Kavalierstouren des europäischen Adels. Fixe Besuche waren in Rom, Neapel, Florenz und Venedig eingeplant; viele Reisende machten auch in Loreto und Mailand, Piacenza, Parma, Modena oder Bologna halt. Sein Quartier bezog man bei längerem Aufenthalt meist in Rom selbst. Einige Künstler (Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Gaspard Dughet) wählten die Ewige Stadt auch als ihren dauerhaften Wohnsitz. Vgl. Habersatter 2002, S. 11-13, 15. Zu den sich etablierenden Reiserouten in Süd- und Westeuropa siehe Löschburg 1977, S. 60-70.

verschiedenen Fürstenhöfen vertraut zu machen sowie sich in diversen Fremdsprachen zu üben.¹¹⁶

Ein anschauliches Beispiel, was sich Adelsfamilien für ihren Nachwuchs durch eine Kavaliersreise erhofft haben mögen, ist die 1675 von Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein verfasste Anweisung an den jungen Johann Adam Andreas: Er solle sich im Reich nicht zu lange aufhalten, denn hier sei „nichts oder gar wenig zu sehen“, er solle dafür Paris der „*optimi mores* und Sitten wegen“ aufsuchen, England „wegen der Jagd“, die Niederlande „wegen der Festungen und orientalischen und indianischen Raritäten“ – und schließlich „Welschland, wo die schönsten Gebäu der Welt zu ersehen“.¹¹⁷

Karl Eusebius war sich der Konkurrenz zwischen den Adelsfamilien bewusst. Dementsprechend sah er das Hauptziel des adeligen Wirtschaftens in der Ermöglichung standesgemäßer Repräsentation.¹¹⁸ Als der junge Fürst neun Jahre später die Regentschaft des Hauses Liechtenstein antrat, begann er das Vermächtnis seines Vaters dem Rang des Hauses entsprechend in die Tat umzusetzen. Den neuesten Trends der Architektur und Innenausstattung folgend, beauftragte Johann Adam Andreas von Liechtenstein für den Ausbau des mährischen Familienstammsitzes in Valtice, den Bau und die Ausstattung von Schloss Landskron in Böhmen und des Sommerpalais in der Wiener Rossau vor allem italienische Künstler – unter anderem Domenico Rossi, Domenico Martinelli, Marcantonio Franceschini, Andrea Pozzo oder Santino Bussi.¹¹⁹

Weshalb er italienische Künstler den heimischen vorzog, begründete der Fürst lapidar mit: „*In questi parti non si trova gente, che habbi buon gusto d'invenzione.*“¹²⁰ Und er hatte damit nicht ganz unrecht: Nicht nur in der Baukunst, sondern auch in der Monumentalmalerei kamen um 1700 die innovativen Gestaltungsmöglichkeiten – und mit ihnen die Künstler – aus Italien (vgl. Kapitel 3.2). In dieser Phase einer radikalen künstlerischer Neuorientierung hatten nur jene eine Chance, die mit der Barockkunst Italiens profund vertraut waren:

¹¹⁶ Brilli 2001, S. 18-19, besonders 21-22; Heiss 2005, S. 219-220.

¹¹⁷ Zitiert nach Lorenz 2002, S. 429.

¹¹⁸ Polleroß 1993, S. 175. In seinem „Werk von der Architektur“ bekräftigt er nochmals dieses Ziel: „Das Geldt ist nur schene Monumenta zu hinterlassen zue ebiger und unsterblicher Gedechtnuss.“ Vgl. Fleischer 1910; S. 15.

¹¹⁹ Lorenz 1989, S. 7-23.

¹²⁰ Zitiert nach Lorenz 1986, S. 26.

entweder Italiener, die von den heimischen *padroni* für spezielle Aufträge ins Land geholt wurden (Rossi, Martinelli, Chiarini, Fanti, Fontana, Pozzo, Carlone usw.), oder Einheimische, die ein entsprechendes Studium in Italien nachweisen konnten (Fischer von Erlach, Schlüter, Rottmayr, Strudel, Altomonte).¹²¹ In den ersten Jahren des neu einsetzenden Baubooms erhielten neben den zahlreichen Italienern vorerst nur der in Laufen (Salzburg) geborene Johann Michael Rottmayr und der Südtiroler Hofmaler Peter Strudel regelmäßig größere Aufträge. Beide hatten jahrelang bei Karl Loth in Venedig studiert und gearbeitet. Der in Neapel geborene deutsche Maler Martin Hohenberg wurde 1684 dank seiner Ausbildung bei Giovanni Battista Gaulli und Carlo Maratta in Rom als „italienischer Hofmaler“ an den polnischen Königshof berufen – er nannte sich fortan Martino Altomonte und signierte oft mit dem Beiwort „Neapolitanus“.¹²²

Als ein Teil dieser allgemeinen Italianophilie sind jene Kunstwerke zu nennen, die als „Korrespondenz-Architektur“ bezeichnet werden: Auftraggeber, die mit dem heimischen Künstlerangebot unzufrieden waren, forderten aus dem Ausland brieflich Idealpläne renommierter Architekten an und ließen sie anschließend von lokalen Bautrupps ausführen. Repräsentative Beispiele sind etwa die ländlichen Stammsitze der Familien Harrach, Dietrichstein oder Althan (Bruck/Leitha, Mikulov/Nikolsburg, Murstetten), deren Gestaltung allesamt auf italienische Pläne zurückgeht.¹²³

Auch Italiens Maler musste man nicht immer vor Ort haben: Da die Auftraggeber neben der dekorativen Freskomalerei nach wie vor das an die Decke versetzte Leinwandbild (*quadro riportato*¹²⁴) – vor allem in den Privaträumen und den französischen Antichambres –

¹²¹ Lorenz 2002, S. 426.

¹²² Aurenhammer 1965, S. 9-13.

¹²³ Lorenz 1986, S. 24. Lorenz ortete als zusätzlichen Grund für die Suche nach neuen Trends im Ausland ein Defizit an moderner deutschsprachiger Fachliteratur in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die theoretischen Schriften eines Furtenbach, Leuthner oder Indau spiegelten nicht die künstlerischen Möglichkeiten wider, die die Auftraggeber auf ihren Kavaliereisen in Frankreich und Italien zu Gesicht bekamen. Erst mit Goldmanns „Anweisung zur Civilbaukunst“ von 1696 wird die Diskussion um das stilgerechte Bauen und Ausstatten neu belebt. Vgl. Lorenz 1985, S. 47.

¹²⁴ Allgemein versteht man unter dem Begriff eine bildliche Darstellung an der Decke mit den Eigenschaften eines Tafelbildes – gemalt in Vertikalperspektive oder leichter Schrägsicht (wie etwa bei Altarblättern), von der Decke abgegrenzt durch einen fingierten oder realen Bildrahmen. Die Quellen des 17. Jahrhunderts (etwa Giovanni Bellori oder Giovanni Battista Passieri) sprechen allerdings nur von einem *quadro riportato*, wenn es sich um ein Fresko handelt. In der kunstwissenschaftlichen Literatur wird der Begriff unterschiedlich verwendet: Jürgen Schulz (Schulz 1968, S. 11, 25) und Rudolf Wittkower (Wittkower 1958, S. 37) lassen die Technik offen, ebenso Wolfgang Schöne (Schöne 1961, S. 144-147); Wiebke Fastenrath (Fastenrath 1990, S. 1-4, 31) spricht im Zusammenhang mit an die Decke gehängten Ölbildern nicht von einem *quadro riportato*. Ich schließe mich der Definition Steffi Roettgens (Roettgen 2007, S. 14-20) an, die den Begriff des *quadro riportato* für Öl-, den des *quadro finto* für Freskomalerei verwendet.

schätzten, konnte auch ein Gutteil der dekorativen Ausstattung im Ausland bestellt werden. Gerade weil die Ölmalerei zeitaufwendiger und dadurch meist teurer war als das Fresko, wurde das *quadro riportato* als Deckenbild auch noch nach 1700 hochgeschätzt.¹²⁵ Wer sich für ein Ölbild entschied, musste aber mitunter geduldig sein. Prinz Eugen etwa, der neben Graf Wirich Philipp Daun als einziger unter Wiens hochrangigen Kunstsammlern ein Gemälde des ruhmreichen Neapolitaners Francesco Solimena besaß, hatte darauf fast zehn Jahre warten müssen. Fürst Adam Franz von Schwarzenberg bestellte 1723 bei dessen Schüler Daniel Gran unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Italien neben zwei großflächigen Deckengemälden *al fresco* auch ein Deckenbild in Öl für sein privates Schreibkabinett – auf das er fünf Jahre lang warten musste.¹²⁶

3.1.2 Der „Reichsstil“

Artefakt deutsch-nationaler Forschung

Dem Begriff „Reichsstil“¹²⁷ begegnet man in älteren kunsthistorischen Studien meist dort, wo von österreichischer Kunst (besonders Architektur) des Hochbarock um 1700 die Rede ist: Er beschreibt die vermeintliche Vorrangstellung österreichischer Künstler in der Kunstlandschaft Mitteleuropas, allen voran Johann Bernhard Fischer von Erlach – „größter Künstler seines Vaterlandes“¹²⁸. Erfolgreich etabliert in der Kunstgeschichte hat den „Reichsstil“ Hans

¹²⁵ Matsche-von-Wicht 1999, S. 312.

¹²⁶ Dieser Trend widerspricht vielen Behauptungen in der Literatur, wonach der Deckenspiegel mit eingefügtem *quadro riportato* als unmodern angesehen wurde und im Zuge der Verbreitung des Freskos ausgedient hätte. Karl Eusebius von Liechtenstein äußerte sich in seinem „Werk von der Architektur“ auch zu diesem Thema: Die Ölmalerei sei unter anderem qualitätvoller, weil die Maler mehr Übung darin hätten und das Bild zudem beliebig korrigieren könnten. Zudem sei man nicht darauf angewiesen, dass der Maler vor Ort ist. „Daneben hero es vil besser von unterschiedlichen Meistern es zu haben, dan *varietas delectat*, es auch eher fertig wiert, und unterschiedliche Werk man überkommt, so geschätzt und verlangt wiert“. Vgl. Fleischer 1910, S. 126. In der deutschsprachigen Kunsttheorie (Nicolai Goldmanns „Vollständige Anweisung zu der Civilbaukunst“, erstmals publiziert 1696 von Leonhard Christoph Sturm und Paul Deckers „Fürstlicher Baumeister“ 1711-1716) wird dem Ölbild gegenüber dem Fresko ein genauer Platz im malerischen Ensemble eines adeligen Palais zugeteilt – gemäß der Funktion der jeweiligen Räume. Vgl. Matsche-von-Wicht 1999, S. 302-311.

¹²⁷ In den kunsthistorischen Diskurs eingeführt hat den Begriff Gustav Steinbömer (Steinbömer 1933) in seiner Publikation „Politische Kulturlehre“.

¹²⁸ Ilg 1895, S. 3. Ilgs Monographie ist die erste und markiert zugleich den Beginn des künstler-monographischen Heroenkults um Fischers Person. In den 30er- und 40er-Jahren des 20. Jahrhunderts ging es in der (nationalen) Forschung darum, die „Führerpersönlichkeit“ Fischer als spezifisch „deutsch“ darzustellen. Vgl. Lorenz 1995, S. 129-130. Bruno Grimschitz etwa schreibt 1939 über den Ausnahmekünstler: „Fischer von Erlach [...] hatte sich gegen die italienische Entfremdung des Wiener Bodens durchgesetzt [...], die gewaltigste und universalste architektonische Begabung setzte mit einem Schlage die schöpferische Leistung des Deutschen gegen alles Italienische durch und überbot es durch die überragende künstlerische Höhe seiner Werke [...]. Mit Fischers genialer Kraft hatte der Norden die Führung der architektonischen Entscheidungen von Italien an sich gerissen.“ Vgl. Grimschitz 1939, S. 87, 92. Dabei hatte Fischer bei einer entscheidenden

Sedlmayr mit seinem erstmals 1938 erschienenen Aufsatz „Die politische Bedeutung des deutschen Barock“¹²⁹. Bereits die Einleitung lässt erkennen, dass hier wohl nicht ohne Grund ein problematisch einseitiges Bild erzeugt wird, und dass die Zielsetzung der Studie und die erkenntnisleitenden Interessen vielmehr mit den damaligen politischen Ereignissen und Ideologien in Verbindung stehen – Sedlmayr war überzeugter Nationalsozialist.¹³⁰

Der Reichsstil habe sich, so Sedlmayr, in Wien als eigenständige – vom italienischen Barock losgelöste – Richtung entwickelt, die selbstständig neben den europäischen Kunstströmungen der Zeit stehe und die „europäischen Extreme des italienischen Hochbarock, der französischen Vorklassik und Klassik“ in sich zu einer „höheren Einheit“ verbinde. Zur Vorreiterrolle Fischers schrieb Sedlmayr: „Die politische Situation war hier Triebfeder für das Entwickeln einer eigenen künstlerischen Strömung, die 1683 mit der Bestellung des 33-jährigen Fischer von Erlach an den kaiserlichen Hof ihren Ausgang nahm.“¹³¹

Hellmut Lorenz hat sich wiederholt bemüht, ein wahrheitsgetreues Geschichtsbild in der Barockforschung zu zeichnen. Seiner Auffassung nach seien gerade die Protagonisten der Barockforschung im Österreich der Zwischenkriegszeit (Hans Sedlmayr, Bruno Grimschitz) auch die Wortführer einer strikt deutsch-nationalen Weltansicht im Dritten Reich gewesen. Das von ihnen etablierte Bild deutsch-österreichischer Künstler als „Führer“ des künstlerischen Geschehens in Mitteleuropa habe lange nachgewirkt.¹³² Lorenz erklärte den Mythos „Reichsstil“ für nichtig, trennte den geschichtlichen Tatbestand von Sedlmayrs Wunschbild eines österreichisch-deutschen Führungsstatus: „Eine tatsächlich existierende, kunsthistorische als >Stil< greifbare Visualisierung des Reichsgedankens hat es im späten 17. Jahrhundert realiter nicht gegeben.“¹³³

In Wahrheit war das kaiserliche Kunstpatronat weniger glänzend und stilbildend als angenommen – an der künstlerischen Entwicklung in den Jahren 1680 – 1700 war das

Entwicklung im Sakral- und Profanbau um 1700 in Österreich – der Herausbildung so genannter Farbräume im Sinne gesamt-künstlerischer Gestaltung – keinen Anteil. Prominente Beispiele hierfür sind etwa die neu dekorierte Universitätskirche von Andrea Pozzo in Wien, die Melker Stiftskirche (Jakob Prandtauer und Antonio Beduzzi) oder die Stiftskirche Pöllau (Matthias von Görz). Vgl. Euler-Rolle 1983, S. 98-163.

¹²⁹ Der Aufsatz wurde nahezu unverändert abgedruckt in: Sedlmayr 1960, S. 140-156.

¹³⁰ Lorenz 1993a, S. 163.

¹³¹ Sedlmayr 1960, S. 141-145.

¹³² Lorenz 2001, S. 42.

¹³³ Lorenz 1993a, S. 167.

Kaiserhaus nahezu unbeteiligt (vgl. Kapitel 3.1.1). In der Baukunst entstanden für den Hof zur Zeit Leopolds I. und Josephs I. de facto nur Fischers Triumphbögen (zur Krönung Josephs zum Römischen König 1690), der als reiner Nutzbau geplante Leopoldinische Trakt der Wiener Hofburg, die Mariensäule Am Hof (1667) und die nach der Pestepidemie von 1679 als Votivdenkmal gestiftete Dreifaltigkeitssäule am Graben; Schloss Schönbrunn wurde nicht fertiggestellt und blieb um 1700 als Torso belassen, ehe Maria Theresia die Bauarbeiten wieder aufnehmen ließ.¹³⁴ Anstatt zentrierter, imperialer Kunstpolitik, die auf höchstem Niveau verbindliche künstlerische Standards hätte festlegen können, begnügte sich der Kaiserhof im Gegensatz zu anderen Fürstenhöfen um 1700 hauptsächlich mit Kunstwerken, die ideologisch mit der Pietas Austria verwurzelt waren.¹³⁵ Die Träger moderner hochbarocker Kunst und Architektur in Österreich und den Erbländen waren wie bereits ausgeführt zuerst die großen Adelsfamilien – nicht das Kaiserhaus. Dieser für die kulturelle Struktur des absolutistischen Habsburgerstaats zentralen Erkenntnis stand die vermeintliche Existenz eines Reichstils lange im Wege: Gerade weil es hier aber keine Dominanz des Kaiserhauses in den Künsten gegeben hatte, konnte tatsächlich die „Mode des Adels helleres Licht verbreiten als die Sonne des Herrschers“.¹³⁶

Das bedeutet allerdings nicht, dass die imperiale Thematik in den Jahren um 1700 im Habsburgerreich nicht aufgegriffen worden wäre. Es waren die reichstreuen Adeligen und Kurfürsten, die in ihren Schlössern, Kloster- und Stiftsanlagen prunkvolle „Kaiser-“ und „Reichssäle“ errichten ließen.¹³⁷ Diese Säle gehörten in der Regel zu größeren Raumfolgen, die auch „Kaiserappartements“ genannt wurden und der Beherbergung des Kaisers/Landesherrn dienten. Durch ihre spezielle Widmung für den Feudalherrn deklarierten vor allem Klöster und Stifte die Einrichtung einer alten Feudalpflicht. Die Ausstattung derartiger Kaiserappartements folgte meist imperialer Ikonographie, die sich entweder auf die habsburgische Landesherrschaft, also die Genealogie des Hauses Habsburg im Speziellen

¹³⁴ Lorenz 2002, S. 429-432; Matsche 1981, S. 8, 14; Lorenz 1992, S. 15-18, 60, 97-99. Siehe auch die Argumentation gegen Sedlmayrs Reichsstil-Theorie anhand des Beispiels Schloss Schönbrunn in Lorenz 1993a, S. 163-165.

¹³⁵ Lorenz 2002, S. 428- 432. Gerade im Bereich der Hofburg dürfte die „künstlerische Traditionspflege“ als eine durchaus repräsentativ intendierte Form kaiserlichen Kunstpatronats anzusehen sein: Der mittelalterliche Kern des Baus blieb während allen Umbaumaßnahmen und Erweiterungen erhalten; auch auf die Tradition des Ortes – als Zeichen einer beständigen Herrschaft – wurde geachtet. Lorenz vermutet in eben dieser Traditionspflege die fehlende Motivation für moderne Großaufträge von Seiten des Kaiserhauses. Vgl. Lorenz 1985, S. 45, 48. Zur Geschichte der Erinnerungskultur siehe Graf 1998.

¹³⁶ Lorenz 1993a, S. 166. Zu den Orten, Formen und Themen kaiserlicher und klerikaler Repräsentation siehe Polleroß 1997, S. 87-104.

¹³⁷ Lorenz 1993a, S. 166. Siehe auch Polleroß 1985, S. 17-27.

bezog („Habsburgersäle“) oder auf die Reichsidee im Allgemeinen, als Kontinuum der vier Weltmonarchien und seiner Krönung im Imperium Romanum („Reichssäle“).¹³⁸

Da die hohen Würdenträger des Klerus fast immer in enger Verwandtschaft zum Wiener Hof standen, herrschaftliche Besitztümer hatten und ebenso politische Ämter bekleideten, bedienten sie sich genauso der Wege weltlicher, materieller Repräsentation – sie beauftragten dieselben Künstler und frönten ebenso einem fürstlichen Dasein. Sommer- und Jagdschlösser, großflächige Freskenzyklen, prunkvolle Trauergerüste oder kostbare Festschriften waren auch Prestigeträger einer bedeutsamen ordensklerikalen Karriere (vgl. Kapitel 2.2.4).¹³⁹

So erhielt etwa die im Jahr 1680 errichtete Prälatur des Stiftes Zwettl neben drei neuen Türmen auch einen Kaisersaal. Die Neubauten der Stifte Göttweig, Seitenstetten oder Melk kamen in ihren prunkvollen Erscheinungen nicht ohne einen nach der neuesten Mode ausgestatteten Kaisersaal und ein repräsentatives Stiegenhaus aus, da beides Schauplätze für große Empfänge waren und damit zum Hofzeremoniell zählten. Der Melker Abt Berthold Dietmayr begründete seinen pompösen Lebensstil ausdrücklich damit, er bekleide wichtige politische Ämter und habe daher auch gesellschaftliche Verpflichtungen – etwa die Aufnahme und Verpflegung des kaiserlichen Hofstaats, wenn sich dieser auf Reisen oder Jagdausflügen befinde.¹⁴⁰

Im internationalen Vergleich blieb Österreich aber zurück. Denn von einer zentral organisierten Hofkunst, bei der die Verherrlichung der *Casa d’Austria*, des Kaisers selbst sowie die Propaganda-Wirkung imperialer Thematik als Bildideen an Bedeutung gewannen, kann man erst nach dem Regierungsantritt Karls VI. (1711) sprechen. In Wien reagierte man damit erst Jahre später auf die offensive Kulturpolitik konkurrierender Fürsten, die ihre Position innerhalb des Reiches stärken bzw. mithilfe reichsexterner Königswürden neues Ansehen erlangen konnten (wie etwa Jan Wellem, Kurfürst von der Pfalz und König von Armenien, oder Friedrich III. von Brandenburg-Preußen).¹⁴¹ Als erster der deutschen

¹³⁸ Matsche 1997, S. 323-355.

¹³⁹ Besonders die alten Orden der Benediktiner, Zisterzienser, Prämonstratenser- und Augustiner-Chorherren versuchten, dem Einfluss der seit 1620 in großer Anzahl neu gegründeten Reformorden materielle Machtdemonstration entgegenzusetzen. Vgl. Polleroß 1999, S. 26-27, 30.

¹⁴⁰ Polleroß 1999, S. 27, 30-31. Im Vergleich zum Auftragsvolumen der Stifte spielte der niedere Weltklerus eine untergeordnete Rolle. Hier waren es vor allem die Pfarrer und Dechanten größerer Städte, die sich profilieren konnten. Es entstanden (mit Zuwendungen privater Stifter und Mäzene) neben Barockisierungen bestehender Kirchen zahlreiche Neubauten.

¹⁴¹ Lorenz 1993a, S. 169.

Kurfürsten war August der Starke von Sachsen auf eine Rangerhöhung aus; für die polnische Königskrone (1697) konvertierte der Wettiner sogar zum Katholizismus. Der neue König stellte mit dem monumentalen Ausbau der Residenzstadt Dresden (neue Residenz, Festareal des Zwingers) das kaiserliche Wien künstlerisch in den Schatten. Denn obwohl die Habsburger bereits ein Jahrzehnt zuvor die ungarische Königswürde wiedererlangt hatten, war dieses Ereignis künstlerisch ohne Folgen geblieben.¹⁴²

Erst Karl VI. ging in die Offensive: Er erstellte bald nach seinem Regierungsantritt ein in fünf Ressorts gegliedertes Programm für staatlich-öffentliche Bauunternehmungen, die als „Zeugnisse seiner Herrscherbefähigung und als Ergebnisse seines ‚Guten Regiments‘ zum Segen des Gemeinwohls“ propagiert wurden.¹⁴³ Franz Matsche (1981) spricht im Hinblick auf die Kunstpolitik Karls VI. nicht mehr vom Reichsstil, sondern prägte für jene Zeit den Begriff des „Kaiserstils“, der nun de facto ikonographisch auf die Visualisierung des Reiches und seiner Bedeutung abzielte.¹⁴⁴ Hellmut Lorenz (1993) stimmt zu, dass man in der Regierungszeit Karls VI. tatsächlich von einem Reichsstil, besser aber von einem Kaiserstil sprechen könne, „da der karolingische Kaiserstil nicht das Aufgreifen und Weiterspinnen bereits vorhandener Fäden, sondern ein neuer Anfang ist“.¹⁴⁵

Rekapitulierend lässt sich feststellen, dass der von Sedlmayr propagierte Reichsstil und damit der künstlerische Führungsstatus des Kaiserhofes ein Wunschbild deutsch-nationaler Forschung ist, wenngleich es noch immer als Artefakt in älterer kunstgeschichtlicher Literatur begraben liegt.

¹⁴² Lorenz 1993a, S. 167-168.

¹⁴³ Matsche 1992, S. 200.

¹⁴⁴ Matsche 1981. Beispiele der künstlerischen Unternehmungen Karls VI. sind etwa die geplante aber in Ansätzen stecken gebliebene Gesamtregulierung der Wiener Hofburg (Stallungen, Kanzleien, Bibliothek), die Wiener Karlskirche oder die Bemühungen um die Akademie und die Installierung der Gemäldegalerie in der Stallburg. Siehe auch Lorenz 1995, S. 138-141.

¹⁴⁵ Lorenz 1993a, S. 169.

3.2 Die Künstler

3.2.1 Werkstatt und/oder Akademie?

Die Geschichte der Künstlerausbildung in Europa und ihre Folgen

Wenn sich die künstlerischen Innovationen im späten 17. Jahrhundert nicht in den Werken österreichischer Künstler oder gar nur eines einzelnen manifestierten – woher kamen dann die neuen „Reizvokabeln“ der viel zitierten Synthese römischen Hochbarocks und französischer Vorklassik? – Die Synthese vollzog sich in Italien selbst – an der römischen *Accademia di San Luca* als Folge der engen Zusammenarbeit mit der *Académie de France*, die nach einem Plan von Colbert 1666 als „Zweigstelle“ der Pariser *Académie Royale de la Peinture et Sculpture* in Rom ins Leben gerufen worden war.¹⁴⁶

Die französische Schwesternakademie beherbergte am Anfang in erster Linie die Gewinner des *Prix de Rome* – jene Künstler, die sich mit der höchsten Auszeichnung der *Académie Royale* für ein vierjähriges Stipendium qualifiziert hatten.¹⁴⁷ Sie sollten vor Ort die Antike sowie die neuen und alten Meister studieren, aber vor allem der Aufgabe nachkommen, alles zu zeichnen und zu kopieren „*ce qu'il y a de beau à Rome en statues, bustes, vases antiques et tableaux*“.¹⁴⁸ Die Bestellung Charles Errards zum ersten französischen *principe* der *Accademia di San Luca* im Jahr 1672 und die offizielle Verschmelzung der beiden Institute 1676 waren die Initialzündungen eines noch intensiveren künstlerischen Austauschs – Studenten der einen Akademie durften auch an der anderen arbeiten und sich für Preise bewerben.¹⁴⁹ Die Sieger des jährlichen Wettbewerbs der *Accademia* von 1677 etwa waren durchwegs Franzosen (Simone Chupin, Claude Desgot, Charles Augustin d'Avile), ihre

¹⁴⁶ Lorenz 1995, S. 133.

¹⁴⁷ Duro 1997, S. 50-51.

¹⁴⁸ So lauteten die Forderungen, die Colbert, ab 1661 Vizeprotektor und nach 1672 Protektor der Pariser Akademie, an den ersten Direktor der *Académie de Rome*, Charles Errard, in einem Brief 1679 stellte (zitiert nach Pevsner 1973, S. 107). Die von den Stipendiaten zu erstellenden Verzeichnisse an Kopien, Zeichnungen, Abgüssen und dergleichen verdeutlichten auch die Auffassung von Kunst und Nationalwirtschaft der Zeit: Der Unterschied zwischen Original und Kopie wurde Colbert und seinen Beratern nicht bewusst. Pevsner trifft den Kern, wenn er schreibt: „Geradeso wie es als wünschenswert betrachtet wurde, daß französische Handwerker in Stand gesetzt würden, venezianisches Glas, venezianische Spitzen, englische Tuche oder deutsche Blei- und Kupferwaren auf französischem Boden für den französischen Verbraucher zu produzieren, so daß kein Kapital außer Landes gelockt wurde, sollten auch die römische Antike und Renaissance durch die Arbeit der römischen Stipendiaten der Bevölkerung von Paris zugänglich gemacht werden.“. Vgl. Pevsner 1973, S. 107.

¹⁴⁹ Pevsner 1973, S. 109.

Projekte zeigten, wie Lorenz 1995 festhielt, deutlich das Bemühen um einen Ausgleich zwischen römischem Hochbarock und französischer Klassik.¹⁵⁰

Die Institution der *Académie Royale* war im 17. Jahrhundert einzigartig und wurde im Laufe des 18. Jahrhunderts oftmals als Prototyp für neue Kunstakademien herangezogen – nicht zuletzt die Berliner und die Wiener Kunstakademie unter Jakob van Schuppen nahmen sich Paris zum Vorbild.¹⁵¹ In ihr manifestierte sich das straff durchorganisierte System des Absolutismus: Colberts Neuorganisation bewirkte eine festere Bindung der Künstler an die Zentralregierung am Hofe Ludwigs XIV. Wie 1665 in den Statuten festgelegt, mussten alle privilegierten Hofkünstler (*Valets de Chambre, Brevetaires*) der Akademie beitreten. Mit der finanziellen Unterstützung des Königs ab 1654 wurde der Akademie auch das Privileg zugesprochen, als einzige Institution Kurse im Aktzeichnen zu organisieren.¹⁵² Durch diese Einschränkungen hatte der französische Hof enormen Einfluss auf den Kunstmarkt und die Entwicklung des künstlerischen Geschmacks, zumal eine Karriere innerhalb der Akademie nur durch entsprechende Auszeichnungen, Siege bei Wettbewerben und positive Beurteilungen möglich wurde.¹⁵³ Mit der Aussicht auf eine Karriere innerhalb der Akademie (und den Titel eines *Professeur* oder *Recteur*) hatte der französische Künstler des ausklingenden 17. Jahrhunderts die Möglichkeit, der sozialen Unsicherheit zu entfliehen, sein Berufsbild jedoch wurde dem eines Beamten angepasst – der freie Künstler wurde zum Staatsdiener.¹⁵⁴

„Akademie“ meinte allerdings zur Zeit ihrer Entstehung im Italien des ausklingenden Quattrocento weder ein privates noch staatliches Institut für die Ausbildung von Künstlern,

¹⁵⁰ Lorenz 1995, S. 132-133. Zur Wettbewerbspraxis siehe Smith 1993, S. 27-84. Als Folge der engen Zusammenarbeit mit der französischen Akademie ließ es die *Accademia di S. Luca* selbst zu, dass Paris sich über Rom erhob: Die Weichen in Sachen akademischer Künstlerausbildung in Europa wurden daraufhin für knapp ein Jahrhundert am französischen Hof gestellt. Vgl. Pevsner 1973, S. 75.

¹⁵¹ Zu den Akademiegründungen im 18. Jahrhundert siehe auch Kat. Ausst., Berlin 1996. Zu den Anfängen der Wiener Akademie unter Peter Strudel und ihrer Wiederbelebung als kaiserliche Institution siehe Koller 1970, S. 5-74; Prange 1998, S. 339-353.

¹⁵² Ab 1672 wurde das Recht auf Meister ausgeweitet, damit diese die Möglichkeit hatten, für ihre Söhne und Lehrlinge private Aktzeichenkurse abzuhalten. Mit der Neugründung der für zünftisch organisierte Maler gedachten *Académie de St.-Luc* war es ab 1730 auch allen Künstlern außerhalb des Hofes wieder möglich, an Zeichenkursen teilzunehmen. Ab 1751 wurden selbst von den Salons getrennte Ausstellungen organisiert. Vgl. Pevsner 1973, S. 95-96, 112-114.

¹⁵³ Zur Entwicklung des Zeichenstils bei Hofe und der vorherrschenden Kunsttheorie siehe Pevsner 1973, S. 98-107, 111; Duro 1997, S. 18-62, 107-155.

¹⁵⁴ Pevsner 1973, S. 107-108. Ab dem Beginn des 18. Jahrhunderts befreite sich die französische Malerei wieder von den meisten akademischen Vorgaben und strebte eine freiere Umsetzung (mit neuen Sujets) an. Eine wichtige Voraussetzung dafür war der beigelegte Theoriestreit der Poussinisten gegen die Rubenisten, den letztere mit dem Zugeständnis einer Ehrenmitgliedschaft an der Académie an Roger de Piles 1699 eindeutig für sich entschieden. Siehe auch Pevsner 1973, S. 105, 111; Kat. Ausst., Salzburg 2002, S. 10.

sondern eine private, zwanglose Vereinigung von humanistisch gebildeten Amateuren, Künstlern, Philosophen und Förderern für den gegenseitigen Austausch und Diskurs; sie bildete in ihrem Grundgedanken das Gegenstück zur „scholastischen Pedanterie der Universitäten“. ¹⁵⁵ Der bekannteste private und von Lorenzo di Medici geförderte Zirkel in den 1470ern war die *Accademia* des Marsilio Ficino in Florenz.

Die Ideen der Humanisten standen ebenso im Widerspruch zu den herrschenden Doktrinen der Universitäten wie zur traditionellen Auffassung und Ausübung von Kunst: Als einer der Ersten sprach sich Leonardo für die Loslösung der Künstler aus den Handwerksgilden und als Folge daraus für eine Erhebung der Kunst in den Rang der Wissenschaften aus. ¹⁵⁶ Diese Forderungen mussten die soziale Stellung und die bisher rein handwerkliche Ausbildung des Künstlers grundlegend verändern. Daher sollte für Leonardo ein Künstler vor allem in Wissenschaften unterrichtet werden – in Körper- und Proportionsstudien sowie perspektivischen und anatomischen Verkürzungen – im Zeichnen nach dem Modell und der Natur. ¹⁵⁷

Zu diesem Zweck wurden private und geförderte Zeichenschulen in den Palästen der Mäzene oder in den Werkstätten der Künstler selbst eingerichtet, die sich hauptsächlich dem Aktzeichnen widmeten. Eine der renommiertesten Zeichenschulen des Cinquecento entstand wieder am Medici-Hof in Florenz; die private Schule war nur einem erlesenen Kreis Florentiner Künstler vorbehalten (etwa Michelangelo) und diente dem Zeichnen und Kopieren der Objekte der Medici-Sammlung sowie dem freien Diskurs über Theorie und Praxis unter Kollegen. ¹⁵⁸ Eine andere, besonders einflussreiche Schule im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts, die *Accademia degli Incamminati*, ging aus der Werkstatt von Annibale, Agostino und Lodovico Carracci in Bologna hervor. ¹⁵⁹ Obwohl sie privat von den drei Künstlern geführt wurde, gab es hier bereits die ersten Vorlesungen über Perspektive,

¹⁵⁵ Pevsner 1973, S. 24, 41-42. Siehe auch Koller 1970, S. 5.

¹⁵⁶ Pevsner 1973, S. 45-46; Panofsky 1991, S. 66.

¹⁵⁷ Zu den Theorien des späten Quattrocento siehe Pevsner 1973, S. 41-49; Nielson 1995, S. 10-22; Koller 1970, S. 5-6.

¹⁵⁸ Pevsner 1973, S. 52-56.

¹⁵⁹ Über Gründung und Ende der *Scuola dei Carracci* ist in den Quellen des Seicento nichts Eindeutiges zu finden. Da die Werkstatt der drei Künstler eng mit der Zeichenschule in Verbindung stand, nimmt Pevsner an, dass letztere ihren Höhepunkt während der letzten Jahre erreicht haben musste, ehe die Brüder Agostino und Annibale 1595 Bologna verließen. Zu den Entwicklungen in der Carracci-Werkstatt siehe auch Kat. Ausst., Darmstadt 1994, S. 24-44.

Architektur und Anatomie; es wurden sogar Preise vergeben – und der Anatomie-Dozent bezog ein festes Gehalt.¹⁶⁰

Im Gegensatz zu den Entwicklungen der 1660er-Jahre in Frankreich hatten die italienischen Malschulen in Künstlerateliers und Werkstätten auch dann noch Bestand, nachdem die ersten offiziellen Akademien gegründet worden waren. Die Aus- und Weiterbildung wurde hier weniger von den Höfen aus gelenkt.

Als erste offizielle Akademie mit festen Regeln und Statuten wurde die *Accademia del Disegno*¹⁶¹ auf Initiative von Giorgio Vasari und unter der Schirmherrschaft von Cosimo I. de' Medici 1561 gegründet. Sie sollte sich nun erstmals dezidiert der wissenschaftlichen Ausbildung von Anfängern widmen. Die gesellschaftliche Stellung des Künstlers wurde dadurch zwar verbessert, doch blieb das Abhängigkeitsverhältnis zur Gilde bestehen.¹⁶² Denn Aufgabe der Akademie war es nicht, die handwerkliche Ausbildung zu übernehmen. Tatsächlich hielt sich die traditionelle Lehrausbildung bei einem Meister noch lange; sogar an der *Académie Royale* in Frankreich hatte sie Bestand – die Vorlage des Meisterbriefes war Bedingung für eine Aufnahme. Die Akademieausbildung im 17. und 18. Jahrhundert stellte nur eine Zusatzmöglichkeit dar.

Verschiedene Reformideen zur effizienteren Leitung der Florentiner Akademie blieben in der Schublade (unter anderem die Forderung von Federico Zuccari, den Lehrbetrieb von der Verwaltung zu trennen) und wurden erst gut dreißig Jahre später in Rom berücksichtigt, als die *Accademia di San Luca* als zweite öffentliche Institution auf italienischem Boden im November 1593 eröffnet wurde.¹⁶³

Die Akademien in Rom und Florenz bildeten einen bewussten Kontrast zur reinen Handwerksausbildung der zünftisch organisierten Künstler, was zu diesem Zeitpunkt einzigartig in Mitteleuropa war. Für die im Cinquecento nach Italien reisenden transalpinen

¹⁶⁰ Dies sind bereits Elemente, die für eine offizielle Akademie wichtig werden. Vgl. Pevsner 1973, S. 85-88.

¹⁶¹ Sie trägt seit 1784 den Namen *Accademia di Belle Arti Firenze* und vereinte im selben Jahr sämtliche Malschulen in Florenz unter einem Dach.

¹⁶² Allerdings erhielten die „akademischen“ Maler und Bildhauer ab 1571 in Florenz eine Sonderstellung: Sie bildeten ab sofort eine eigene *arte et università*, die durch die Akademie vertreten wurde, allerdings noch immer als Unterorganisation der Zunft angerechnet wurde. Vgl. Pevsner 1973, S. 63-64; Nielson 1995, S. 14.

¹⁶³ Unterstützung erhielt Zuccari bei seinen Plänen von Kardinal Federigo Borromeo, der 1620 als Mailänder Erzbischof (ab 1595) ebenfalls maßgeblich an der Akademiegründung in Mailand beteiligt war. Zu den Reformenplänen Zuccaris in Aufbau und Lehrplan siehe Pevsner 1973, S. 63-65, 70-71.

Künstler waren die Freiheiten, künstlerischen und kunsttheoretischen Möglichkeiten sowie die Stellung ihrer italienischen Kollegen innerhalb der Gesellschaft etwas komplett Neues – denn bis 1600 waren die Entwicklung der Kunstakademien und ihre Folgen eine rein italienische Angelegenheit gewesen.¹⁶⁴

Zuvor war die einzige Möglichkeit für einen Künstler, aus der zünftischen Organisation auszubrechen, eine Anstellung als Hof- oder Universitätskünstler gewesen. Habsburgische Hofkünstler etwa wurden nach der Verleihung des Freibriefes zum Mitglied des kaiserlichen Hofstaats und waren rechtlich damit nicht mehr der Gilde, sondern dem Obersthofmarschall unterstellt. Sie durften in der Nähe des Hoflagers eigene Läden und eine Werkstatt unterhalten sowie Gesellen und Lehrlinge einstellen, und genossen durch die stärkere Bindung zum Hof größeres Sozialprestige.¹⁶⁵ Universitätskünstler unterstanden der autonomen akademischen Gerichtsbarkeit (Rektor) und erhielten dieselben Privilegien wie Hofkünstler.¹⁶⁶

Die anderen Künstler, die sich für die Organisation der Zünfte entschieden und weder Hof- noch akademische Künstler waren, stammten meist aus einer traditionsreichen Handwerksfamilie. Sie führten die Familientradition fort, indem sie einen Meisterbetrieb gründeten und selbst Lehrlinge (meist die Söhne, Schwiegersöhne oder Neffen) ausbildeten. Die Meister waren untereinander genossenschaftlich verbunden und meist auch verwandt – wie beispielsweise die vielen Familienbetriebe aus dem lombardischen Intelvi-Tal zwischen Comer und Luganer See, zu denen auch die Carlone zählten.¹⁶⁷ Die meisten Mitglieder jener Handwerksbetriebe bezogen kein festes Gehalt von einem einzigen Auftraggeber – sie legten im Zuge ihrer Tätigkeit lange Wege zurück und folgten dem Ruf der Auftraggeber an die unterschiedlichsten europäischen Höfe. Im Falle der Carlone hatten einige Mitglieder das Glück, in den Schutz vor allem süddeutscher Höfe zu gelangen, und sich damit von der zünftischen bzw. städtischen Organisation zu befreien (vgl. Kapitel 4.1).¹⁶⁸

¹⁶⁴ Pevsner 1973, S. 56. Die erste Zeichenschule außerhalb Italiens war die niederländische Akademie in Haarlem, die auf Karel van Mander zurückging. Sie folgte aber noch der Tradition der italienischen Werkstattakademien und verschrieb sich hauptsächlich dem Aktzeichnen. Siehe Dresdner 1918, S. 276-277.

¹⁶⁵ Mraz 2007, S. 52-70, 73-74.

¹⁶⁶ Oft gewährte Privilegien waren etwa die Befreiung von Steuern, freie Kost und Logis oder der Zugang zu königlichen Ärzten. Vgl. Warnke 1985, S. 142-223; Lindemann 1989, S. 21-23.

¹⁶⁷ Lanfranconi 1969, S. 58.

¹⁶⁸ Zur künstlerischen Organisation in deutschen Städten siehe Lindemann 1989, S. 22-23.

3.2.2 Römischer Illusionismus bis venezianisches Kolorit:

Italienische Dekorationsmodelle und ihre Verbreitung

Die im 17. Jahrhundert nach Rom reisenden Künstler waren Zeugen eines wahren Baubooms: Die Päpste Sixtus V. (1585 – 1590), Paul V. (1605 – 1621) und Urban VIII. (1623 – 1644) hatten eine geordnete Stadtplanung mit gewaltigen Straßendurchbrüchen für Sichtachsen und große Plätze forciert; ab der Gegenreformation entstanden zahlreiche neue Kirchen, Palast- und Villenbauten, zudem wurden viele Kirchen des Cinquecento neu dekoriert – und damit wuchs auch die Nachfrage an versierten Künstlern.¹⁶⁹ Außerdem beherbergte die Stadt eine Vielzahl renommierter Sammlungen¹⁷⁰ und damit einen bedeutenden Fundus antiker und zeitgenössischer Kunst, der für die Entwicklung in- und ausländischer Maler, Bildhauer und Architekten bedeutend war. Ein Großteil von ihnen eignete sich in einer renommierten Werkstatt oder im Umkreis der Akademie neue Arbeitsmethoden– und damit das Rüstzeug für neue stilistische und kompositionelle Herausforderungen – an, studierte die Meister der Renaissance oder die Antiken.¹⁷¹ Die heimischen Auftraggeber, die sich ihre Palais, Schlösser und Kirchen nach den neuesten Trends, wie sie sie auf den Kavaliersreisen gesehen hatten, errichten und ausstatten lassen wollten, griffen daher zuerst auf die Fachkräfte aus Italien oder Paris zurück – ab den 20er-Jahren des 18. Jahrhunderts vermehrt auch auf die heimischen Künstler, die jetzt mit den neuen Stilendenzen vertraut waren (vgl. Kapitel 3.1).¹⁷²

Die Kunstzentren innerhalb Italiens mit ihren Palästen, Kirchen und Klöstern wurden zu Foren, auf denen die prominentesten Künstler zum Wettbewerb antraten, von einander

¹⁶⁹ Habersatter 2002, S. 18.

¹⁷⁰ Neben den päpstlichen Auftraggeber (z.B. Borghese, Ludovisi, Pamphilj, Barberini) sammelten auch private (Marchese Vincenzo Giustiniani oder die schwedische Königin Christina). Private Sammlungen des 16. Jahrhundert waren etwa im Palazzo Farnese, Palazzo Riario, in der Villa Madama oder in der Villa Giulia untergebracht.

¹⁷¹ Es haben sich einige zeitgenössische Aufzeichnungen über die Werkstattpraxis und den Unterricht erhalten, etwa jene des Nürnbergers J. Julius Preisler zu den Lehrmethoden des venezianischen Malers Giambattista Piazzetta. Preisler berichtete 1724, wie man mit Piazzetta täglich die *academia* besuchte, sonntags die Privatgalerien (etwa jene des Marschalls Johann Matthias von Schuldenburg) und Kopien nach Bellucci, Lazzarini oder Balestra anfertigte. Vgl. Garas 1992, S. 81. Da die Akademie in Venedig erst 1750 gegründet wurde, bezieht sich der Begriff Akademie – im Verständnis des Cinquecento – hier wohl auf das Atelier Piazzettas und die dort abgehaltenen Aktzeichenkurse (vgl. Kapitel 3.2.1). 1740 unterrichtete der Meister eine so große Zahl an Schülern, dass seine Werkstatt einer Privatakademie gleichkam. Vgl. Wittkower 1999^{6b}, S. 88.

¹⁷² Einige Patrone schickten die Künstler selbst auf Reisen, gewährten ihnen ein Stipendium und ließen sie anschließend ihre Schulden „abarbeiten“. Gut dokumentiert ist etwa die Reise des jungen Daniel Gran: Der Wiener wurde von Fürst Adam Franz von Schwarzenberg für zwei Jahre nach Italien geschickt, wo er Solimenas Werk in Neapel, Riccis Atelier in Venedig und Sacchi-Schüler Carlo Maratta in Rom kennen lernte. Fischer von Erlach verbrachte 16 Jahre in Italien, zwölf davon in Rom, wo er nicht nur an der *Accademia* studierte, sondern auch in der Werkstatt des päpstlichen Hofmalers Johann Paul Schor mitarbeitete und Bernini kennen lernte. Vgl. Knab 1977.

lernten, fremde Einflüsse aufnehmen und verbreiteten; sie bewirkten damit indirekt auch ein Zusammenspiel verschiedener lokaler Traditionen. Die folgenreichste Entwicklung der Seicento-Malerei war die neue Art der Inszenierung von Wand und Decke – und in weiterer Folge die optische Aufhebung der Raumgrenzen.¹⁷³ Das vormals klar definierte Verhältnis zwischen Architektur, Stuck und Malerei wurde neu interpretiert, die im 16. Jahrhundert beliebten üppigen Stuckrahmungen mit eingesetzten *quadri riportati* oder *quadri finti* zugunsten einer einheitlichen, gewölbeumspannenden Ausstattung weitgehend verdrängt.¹⁷⁴ Zuerst sprengte die Malerei sukzessive die engen Grenzen ihres Stuckrahmens, danach selbst jene der Decke: Die zunehmende Negation der Gewölbe und Kuppeln als Malfläche und deren Umdeutung in eine Bühne für himmlische Erscheinungen und Visionen ging über die Leistungen des *trompe l'oeil*, der täuschenden Mimesis, weit hinaus und kulminierte in der Inszenierung einer ästhetischen Illusion – einer Scheinwelt im Bild, die primär auf ihre affektive Wirkung ausgerichtet war.¹⁷⁵ Ähnlich der Rhetorik zielte die ästhetische Illusion auf das Belehren, Erfreuen und vor allem auf das Bewegen der Seele ab – auf den Affekt des Nachempfindens.¹⁷⁶ Um eine solche affektive Wirkung zu erzielen, musste die Illusion möglichst täuschend gemalt sein: Besonders die Architekturmalerei, *quadratura*¹⁷⁷, sollte in ihrer Plastizität, Lichtspiegelung, Perspektive und Farbe den Materialien der gebauten Architektur entsprechen – und die Oberfläche nichts vom malerischen Prozess verraten.¹⁷⁸ Allgemein ist zwischen zwei Typen zu unterscheiden – der stärker illusionistischen, architektonischen und der detailreichen, dekorativen *quadratura*.¹⁷⁹ Das Effektvolle der architektonischen Quadratur besteht in ihrer virtuos gebildeten Illusion, die dem Betrachter

¹⁷³ Roettgen 2007, S. 9.

¹⁷⁴ Das Dekorsystem des Cinquecento kam zwar aus der Mode, wurde in abgeänderter Form aber weiterhin gerne für bestimmte Räume verwendet – etwa in den Galerien, um die Vielfalt einer herrschaftlichen Sammlung zu präsentieren. Ein Beispiel für ein mit *quadri finti* gefülltes Rahmensystem an der Decke ist Cortonas Deckenzyklus in der Galleria Mattei mit schwerem *stucco finto* von Pietro Pado Bonzi in Rom (Abb. 1). Vgl. Roettgen 2007, S. 17-18; Duro 1997, S. 164-166. Zur Wertigkeit des *quadro riportato* im beginnenden 18. Jahrhundert in Österreich siehe Matsche-von-Wicht 1999, S. 299-314.

¹⁷⁵ Büttner 2001, S. 110-112. Die illusionistische Malerei schöpfte ihren theatralischen Charakter zum Teil aus der römischen Tradition, Altarräume bei hohen Kirchenfesten mit Dekor aus koloriertem Pappmaché oder Leinwänden zu schmücken. Derartige Inszenierungen deuteten den Altarraum als Bühne für himmlische Visionen. Andrea Pozzo prägte dafür den Begriff des *theatrum sancrum*. Zwei Beispiele für Altardekorationen sind Cortonas Dekor zur Feier der 40-Stunden-Gebete in der Karwoche von 1633 in San Lorenzo in Damaso (Abb. 2) und Pozzos Modell für die Festdekoration im Il Gesù 1695 (Abb. 3). Vgl. Weil 1974, S. 218-248; Roettgen 2007, S. 23-27.

¹⁷⁶ Büttner 2001, S. 121-123.

¹⁷⁷ Zur Entwicklung und Typologie der illusionistischen Architekturmalerei siehe Czymmek 1981.

¹⁷⁸ Knall-Brskovsky 1984, S. 100.

¹⁷⁹ Knall-Brskovsky 1984, S. 101-109.

ein überraschendes Raumerlebnis ermöglicht, also auf den Gesamteindruck abzielt.¹⁸⁰ Die Quadraturmalerei des Seicento in Bologna und Genua, die in Österreich vor allem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Gefallen fand, orientierte sich eher an einer ornamentalen Wirkung: Figurale und tektonische Glieder lösen einander ab, Kartuschen und Voluten, eingebaute Medaillons und Reliefs bereichern den scheinarchitektonischen Rahmen, der sich vielmehr in der Fläche als in der Tiefe ausbreitet; die unterschiedlichen architektonischen Motive erlauben phantasievollen Überschneidungen sowie Aus- und Durchblicke – architektonische Struktur und dekoratives Detail ergänzen sich zu einer pompösen Oberflächenwirkung.¹⁸¹

Für die Kombination aus *quadratura* und narrativer Szene arbeiteten die Architekturmaler, die meist selbst Architekten oder Theateringenieure waren, mit einem Figurenmaler zusammen. Hieraus ergab sich nicht nur die Frage nach dem perspektivischen Zusammenspiel von Architektur und Figur, sondern auch jene nach der Übereinstimmung der „Realitätswerte“: Der architektonische Rahmen und die in Relation zu ihm dargestellten Figuren sollten perspektivisch und stilistisch als ein Handlungsraum glaubhaft gemacht werden.¹⁸² Die steil nach oben ragenden Phantasiegeschoße waren gängigerweise in starker Untersicht (*sotto in su*) dargestellt, während bei den Figuren drei Möglichkeiten zur Auswahl standen – die Vertikal-, die Horizontal- bzw. die Schrägsicht (entspricht ca. einem 45°-Winkel)¹⁸³. Max Dvorak prägte 1920 für den Darstellungstypus in Schrägsicht den Begriff der

¹⁸⁰ Dazu gehören vor allem die Deckenquadraturen des 16. und 17. Jahrhunderts, die ihren Höhepunkt bei Pozzo fanden, etwa bei seiner Ausstattung von Sant' Ignazio (1691-94) mit steil nach oben fluchtender Scheinarchitektur und stark verkürzten Figuren im Langhausfresko sowie der ersten *cupola finta*, die der Jesuitenpater als *quadro riportato* über die Vierung spannte (Abb. 4); oder die Innenausstattung der Wiener Jesuitenkirche (ab 1703). Vgl. Knall-Brskovsky 1984, S. 108; Roettgen 2007, S. 275; Lorenz 2002, S. 423-425.

¹⁸¹ Knall-Brskovsky 1984, S. 52-53, 108. Zu den meist beschäftigten Quadraturisten in Wien und Österreich zählten Antonio Beduzzi, Antonio Galli Bibbiena, Marcantonio Chiarini, Ercole Gaetano Fanti, Domenico Francia, Francesco Messenta, Ippolito Sconzani und Antonio Tassi. Siehe auch Kat. Ausst., Darmstadt 1994.

¹⁸² Der Realitätswert der Quadratur wurde durch sein exaktes *disegno*, geschlossene Oberfläche und starke Plastizität bestimmt. Um die Figuren allerdings nicht zu schwer und plastisch wirken zu lassen – was der glaubhaften Illusion einer himmlischen Sphäre entgegengewirkt hätte – suchten die Künstler den Kompromiss zwischen plastischer Form und dekorativer Flächigkeit. Einige entschieden sich für eine stärker auf Flächenwerte aufgebaute Farbgestaltung (z.B. Pozzo), andere (vor allem die Venezianer) lösten das Problem, indem sie die einzelnen Glieder und Draperien der Figuren entlang der Oberfläche ausbreiteten. Vgl. Knall-Brskovsky 1984, S. 100.

¹⁸³ Frank Büttner unterscheidet bei der Konstruktion der Schrägsicht zwischen zwei Typen – der vertikalen und der horizontalen Projektionsebene. Bei ersterer verlaufen alle Vertikallinien eines Bildes parallel, haben also keinen gemeinsamen Fluchtpunkt. Daraus folgt: Auch wenn die figürliche Szene auf Untersicht konzipiert ist (nach hinten abfallender Boden), nimmt sie der Betrachter trotzdem in Tafelbildperspektive wahr. Bei horizontaler Projektionsebene verlaufen alle Horizontalen parallel, die Vertikalen kulminieren in einem Fluchtpunkt, der oberhalb des Bildes liegt. Dadurch wird der Betrachter auf den Standpunkt gelenkt, der im Lot unter dem Schnittpunkt der verkürzten Vertikalen liegt und von dem aus das Bild perspektivisch korrekt erscheint. Vgl. Büttner 2001, S. 118; Schöne 1961, S. 145-146.

„idealen Ebene“.¹⁸⁴ Zugunsten der besseren Lesbarkeit entschieden sich viele Künstler bei narrativen Szenen öfter für die Schrägsicht statt der realistischen Vertikalsicht. Die architektonische Illusion der Fortsetzung eines dreidimensionalen Raumes konnte durch die Quadraturmalerei zwar glaubhaft gemacht werden, ging mit der Nahsichtigkeit bzw. Perspektive der Figuren dann aber logisch nicht immer zusammen. Ein Beispiel für diese Divergenz ist etwa die Deckengestaltung im Salone des Palazzo Spinola Gambaro in Genua (1665-67) von Domenico Piola und Paolo Brozzi (Abb. 5): Die olympische Szene um Janus und Herkules wird zwar durch die gemalten Säulen in die Ferne gerückt, entspricht in ihrer Schrägansicht aber der Perspektive eines *quadro riportato*; nur vereinzelte Figuren nehmen Bezug zur Scheinarchitektur (etwa die beiden stark verkürzten Putti am rechten Rand des Deckenspiegels oder die Figuren, die den Säulenumgang bevölkern).

Beim Deckenbild der Galerie des Wiener Palais Daun-Kinsky (um 1718) wird auf illusionistisch-architektonische Raumerhöhung gänzlich verzichtet (Abb. 6). Die Quadratur Marcantonio Chiarinis setzt auf rein dekorative Elemente, bildet einen optischen Rahmen für die beiden Himmelsöffnungen, die Carlo Carlone mit fünf Figuren bevölkert – beide Sphären (die Scheinarchitektur und die himmlische Szene) bieten einander keine Berührungspunkte. Nur je zwei Putti an den Stirnseiten beleben als „reale“ Figuren die Quadratur, alle anderen bewegen sich in ihrem Handlungsraum, der idealen Ebene, und ragen nicht in den Realraum hinab.

Illusionistische Raumeindrücke konnten aber auch ohne Quadratur erzeugt werden. Besonders effektiv hatte vor Pozzo der Genuese Giovanni Battista Gaulli im *Il Gesù* in Rom mithilfe stilistischer und kompositorischer Mittel die Decke für das Überirdische geöffnet: Im Langhausgewölbe (1672-85) ging der Bernini-Schüler in der Tiefenperspektive über die römischen Vorstufen (etwa Cortonas Langhausfresko in der Chiesa Nuova, 1664-65) hinaus, indem er einen offenen architektonischen Rahmen mit Himmelsausblick zeigte, aus dem einzelne Figurengruppen in den Realraum der Kirche hereinzustürzen scheinen (Abb. 7). Hier kommt es zu einer regen Interaktion zwischen Himmelsraum und Kirchenraum: Das Mauerwerk der Decke wird als Trägermedium erfolgreich ausgeblendet, die Anordnung der Figuren macht einen einzigen Handlungsraum glaubhaft.

Gaullis Ausmalung der Tambourkuppel im Querschiffgewölbe (Abb. 8) steht in der Tradition Correggios (Abb. 9/Kuppel des Doms in Parma, 1526-34), Lanfrancos (Abb. 10/Kuppel von

¹⁸⁴ Dvorak 1920.

Sant' Andrea della Valle, 1625-28) und Cortonas (Kuppel von Santa Maria in Vallicella, 1648-51): Auf konzentrisch zirkulierenden Wolkenbänken drängt sich eine Vielzahl an Figuren, die sich zur Mitte hin immer mehr im Licht aufzulösen scheinen. Die Hauptgruppe mit Maria, Christus und Gottvater wird durch den leuchtenden Hintergrund besonders hervorgehoben. Auch hier wird Tiefe durch präzise eingesetzte Lichteffekte und perspektivische Verkürzungen suggeriert. Dieses „Spiral“-Kompositionsschema wurde auch bei Kuppelgewölben jenseits der Alpen verwendet und weiterentwickelt (vgl. Kapitel 4.4.1).

Diese und andere monumentale Freskoesstattungen in römischen Kirchen und Palästen waren hauptsächlich ein Phänomen des Spätbarock. In ihnen vollzog sich der stilistische Wandel von der klaren Organisation, prägnanten Struktur, der Massigkeit und Individualität der Figuren des Hochbarock hin zu der locker über den gesamten Himmel verstreuten, punkteähnlichen dekorativen Figurenanordnung des Spätbarock: Die Figuren besitzen nur mehr eine „kollektive Existenz“, sind abhängig von größeren Einheiten; strukturierende Details und die Klarheit des Gesamtumrisses der Figuren treten zugunsten der malerischen Gesamtwirkung eher in den Hintergrund.¹⁸⁵

Cortona war einer der ersten Fürsprecher der vielfigurigen Komposition („*magnificenza de' grandi dipinti*“) in Italien und vertrat diese Position auch an der *Accademia*, der er 1634-38 als *principe* vorstand.¹⁸⁶ Bezugnehmend auf das antike Epos komponierte er bei seinem Deckenfresko im Salone des Palazzo Barberini (1632-39) erstmals mit Haupt- und Nebenthemen: Der Plafond wird dominiert von einer Himmelsszene mit einer überbordenden Fülle an Figuren in leuchtenden Farben und opulenten Draperien (Abb. 11). Ein weit späteres römisches Beispiel dekorativer Monumentalmalerei ist die Ausstattung der Galerie des Palazzo Colonna (1665-1700) mit Arbeiten von Schor (und Werkstatt) und den Cortona-Schülern Giovanni Coli und Filippo Gherardi. Die dominierenden Rahmungen, heraldischen, ornamentalen und figuralen Motive (Fahnen, Standarten, Harnische, Helme, Kanonen und andere Waffen, Schiffe, Masten, Tierfelle etc.), die sich zu einem optisch verwirrenden Spektakel verbinden, fünf gerahmte *quadri finti* und acht ungerahmte Randszenen mit

¹⁸⁵ Wittkower 1999⁶a., S. 141-142.

¹⁸⁶ Roettgen 2007, S. 147.

Figurengruppen bilden die narrative Ausschmückung eines detailreichen Historienzyklus (Abb. 12/Abb. 13).¹⁸⁷

Mit Cortona und dem römisch dekorativen Stil der monumentalen Deckenmalerei hatte sich auch der Neapolitaner Luca Giordano während eines Romaufenthalts vertraut gemacht, dem 1652 Reisen nach Venedig und Florenz folgten. In der Galleria Riccardiana des Palazzo Medici Riccardi in Florenz schuf Giordano 1682-85 ein 24 mal 7,5 Meter großes Deckenfresko, das gänzlich ohne Stuck und Architekturversatzstücke oder geometrisch rahmende Elemente auskommt (Abb. 14). Damit stellte er die Weichen für die rein malerische Interpretation der Gewölbezone als einen lockeren Verbund von Figurengruppen, deren einziger tektonischer Fixpunkt das vorkragende Gesims ist.¹⁸⁸ Die freie, malerische Zerlegung der Gesamtoberfläche, der flüssige und kraftvolle Duktus sowie die große Sicherheit in der Zeichnung bei den zahlreichen, bewegten Figuren zählen zu den Qualitäten Giordanos, die Betonung der malerischen Oberfläche zu jenen Aufgaben, denen sich die Malerei Neapels seit Caravaggio (1571 – 1610) stellte.¹⁸⁹

Stärker noch als in Neapel tritt die Ausbildung des malerischen Vortrags als Wirkungsmittel bei den Oberitalienern in Erscheinung. Aufbauend auf die venezianische Tradition des 16. Jahrhunderts (vor allem auf die helle und leuchtende Farbgestaltung Paolo Veroneses), die Errungenschaften der niederländischen Malerei (Rubenismus) und seine Studienreisen nach Bologna, Rom und Florenz leitete Sebastiano Ricci (1659 – 1734) die große Zeit der venezianischen Rokoko-Malerei ein, die zu einem Synonym für den „virtuosen Stil“ werden sollte.¹⁹⁰ In ihm manifestierten sich typische Qualitäten der Skizzenkunst – der virtuose Duktus, die Leichtigkeit der Komposition, die Auflösung der geschlossenen Form, spannungsvolle Akzentuierung des Farbauftrags – und vor allem die neue Vorliebe für strahlende, luftige, manchmal auch liebliche Farben.¹⁹¹

Riccis Fresken aber auch seine Arbeiten in Öl zeugen von einer neuen Strahlkraft (Abb. 15/Capella del S. Sacramento der Kirche Santa Giustina, Padua,), von einer im Vergleich zur

¹⁸⁷ Roettgen 2007, S. 227.

¹⁸⁸ Roettgen 2007, S. 249, 251.

¹⁸⁹ Roettgen 2007, S. 247; Heinz 1956, S. 142-147. Die Nachfolge Giordanos in Neapel trat Francesco Solimena an, dessen Schüler im ersten Drittel des Settecento die Vorreiter des italienischen Rokoko darstellten.

¹⁹⁰ Wittkower 1999⁶b, S. 73; Krückmann 1990, S. 91.

¹⁹¹ Krückmann 1990, S. 88-92.

Tenebroso-Malerei eines José Ribera oder Karl Loth helleren Farbpalette, von atmosphärischer Wirkung sowie in der Komposition von der Kenntnis Correggios und Cortonas. Die malerische Wirkung tritt in den Vordergrund: Lichtreflexe und rhythmische Pinselstriche verdichten sich zu einer vibrierenden Oberfläche (Abb. 16/Altarbild „Anbetung der Könige“, 1726-30).

Riccis direkte Nachfolger – Giovanni Antonio Pellegrini, Giambattista Pittoni, Francesco Guardi – bildeten die am meist verbreitete Hauptströmung des venezianischen Settecento; ebenso kamen Jacopo Amigoni und Gianbattista Crosato in ihren Jugendjahren zwangsläufig mit der neuen Schule in Kontakt. Der letzte große Meister des venezianischen Rokoko war Giambattista Tiepolo (1696 – 1770). Er wandte sich erst Ende der 20er-Jahre dem virtuoseren Stil zu und erzielte aus der Besinnung auf das Naturvorbild und die Tradition der italienischen Historienmalerei eine geglückte Symbiose.¹⁹² Charakteristisch sind die revolutionäre Farbpalette, der energische und dynamische Pinselstrich sowie die Inszenierung von Licht. Bei Tiepolo wird das Licht zu Tageslicht, das sich transparent und in verschiedenen Tonwerten über eine Szene ergießt und als silbriger Schein von Figuren und Objekten reflektiert wird (Abb. 17/Ausschnitt aus dem Stiegenhausfresko der Würzburger Residenz, 1750-53).¹⁹³

Im Laufe des 18. Jahrhunderts war ein Studienaufenthalt in der Lagune nicht mehr Voraussetzung für die Kenntnis venezianischer Malerei: Die Venezianer wurden vielfach außerhalb Italiens engagiert und vermittelten auf diesem Wege die neuen Stil Tendenzen an die renommiertesten Höfen Europas.¹⁹⁴ Es ist jenes typische venezianische Kolorit, das auch die künstlerische Entwicklung Carlo Carlones in seinen Jugendjahren nachhaltig prägen sollte: Der hellen Farbpalette blieb er während seiner gesamten späteren Laufbahn treu.

¹⁹² Krückmann 1990, S. 91.

¹⁹³ Wittkower 1999⁶b, S. 96-97.

¹⁹⁴ Ricci arbeitete unter anderem in Wien, England und Paris, Pellegrini in England, Düsseldorf, Bensberg, den Niederlanden, Paris, München, Mannheim, Dresden und Wien. Amigoni war lange am bayrischen Hof, in England und Spanien beschäftigt. Vgl. Garas 1992, S. 82-85.

4 Carlo Innocenzo Carlone (1686 – 1775)

Mit Carlo Innocenzo Carlone (auch Carloni) endete eine knapp 300-jährige Familientradition, die seit dem 15. Jahrhundert etwa 50 Architekten, Bildhauer und Maler hervorgebracht hatte. Die verschiedenen Generationen hatten lange – und vor allem ab der Mitte des 17. Jahrhunderts – die Verbreitung des dekorativen Stils Italiens an den österreichischen und deutschen Höfen vorangetrieben. Unter den zahlreichen Künstlern und Handwerkern des Carlone-Clans zählte der ehrgeizige Carlo Innocenzo zweifelsohne zu den erfolgreichsten. Diese Tatsache mag neben seinem umfangreichen Œuvre mit ein Grund dafür sein, dass der Oberitaliener heute kein Unbekannter mehr ist. Ziel des folgenden Kapitels wird es nun einerseits sein – ausgehend von den historischen und gesellschaftlichen Bedingungen der Zeit – Carlones künstlerischen Werdegang zu skizzieren, andererseits die besonderen stilistischen Modifikationen der 20er-Jahre im Vergleich zum Frühwerk herauszuarbeiten, um den Bogen zu den beiden Freskoaufträgen in Niederösterreich zu spannen.

4.1 Die Familie Carlone aus Scaria

Der Stammsitz der bis in das 14. Jahrhundert zurückverfolgbaren Familie Carlone (auch Carloni genannt) ist das oberitalienische Dorf Scaria im Valle d’Intelvi zwischen Luganer und Comer See.¹⁹⁵ Das Tal liegt nördlich von Como in der nordwestlichen Seenlandschaft der Lombardei, die bekannt ist für ihre Vielzahl an weit verzweigten und traditionsreichen Handwerks- und Künstlerfamilien – oder wie Herbert Schindler es treffend beschrieb – im „Tal der hundert Künstler“¹⁹⁶. Die Mitglieder dieser Familien zogen seit Generationen als wandernde Fachkräfte einzeln und in Werkstattgemeinschaften durchs Land und über die Grenzen ihrer Heimat hinaus, und waren an den unterschiedlichen Höfen Italiens sowie Europas tätig. Die Werkstätten arbeiteten oftmals zusammen, indem sie sich „wie Zweigniederlassungen einer großen Arbeitsgemeinschaft“¹⁹⁷ gegenseitig die Aufträge zuspielten; Knotenpunkt dieses Netzes waren die eng benachbarten Herkunftsorte des lombardischen Seengebiets. Auch die Mitglieder des Carlone-Clans waren Teil dieses Systems der Arbeitsbeschaffung.

¹⁹⁵ Barigozzi Brini/Garas 1967, S. 11-12.

¹⁹⁶ Schindler 1991, S. 50. Exemplarisch seien hier einige der bekanntesten Künstlerfamilien aus Scaria und der unmittelbaren Nachbarschaft genannt: die de Allio (auch d’Allio bzw. de Aglio), die de Angeli (d’Angeli), die Lugaro, die Frisoni, die Scotti, die Novo, die Biasini, die Ceresola, die Spazzi.

¹⁹⁷ Guldan 1960, S. 28.

Giovanni Battista Lanfranco unterteilt ihren Stammbaum in drei Zweige: in den der „Carlone Moroni“, der „Carlone di Pomee“ und den der „Carlone Carlonasc“.¹⁹⁸ In der übrigen Carlone-Literatur wird aber gängigerweise nur nach der Ortsansässigkeit zwischen zwei Hauptzweigen unterschieden – jenem in Scaria und jenem im zwei Wegstunden südwestlich von Scaria liegenden Rovio im Schweizer Kanton Tessin.¹⁹⁹ Die Familienmitglieder aus Rovio waren hauptsächlich als Maler in der Lombardei und in Ligurien, besonders in Genua tätig und begaben sich eher selten außerhalb der Heimat auf Wanderschaft. Der Familienzweig aus Scaria (Abb. 18/Abb. 19) brachte hingegen vor allem Architekten und Stuckateure hervor, die ab dem Cinquecento hauptsächlich nördlich der Alpen – in Österreich, Süddeutschland, Böhmen oder der Schweiz – Arbeit fanden.²⁰⁰ Es waren die Carlone aus Scaria, die den größten Ruhm unter den Meistern des Intelvi-Tals erlangten, und die mit Carlo Innocenzo einen ihrer bedeutendsten Vertreter des Settecento hervorbrachten.²⁰¹

Carlo Innocenzo kam im November des Jahres 1686 als dritter Sohn von Giovanni Battista Carlone und Taddea Maddalena de Allio zur Welt – zu einer Zeit, als die Auftragslage für italienische Fachkräfte im Kaiserreich und an den deutschen Fürstenhöfen beträchtlich war: Nicht wenige Auftraggeber förderten aufgrund ihrer internationalen Beziehungen und Karrieren den künstlerischen Austausch zwischen Italien und dem Norden (vgl. Kapitel 2.1 und 3).

Giovanni Battista (ca. 1642 – 1721) war Stuckateur und Architekt, und arbeitete zusammen mit seinem Bruder Carlo Antonio (ca. 1635 – 1708) nachweislich ab 1677 in der Werkstatt des Vaters, Pietro Francesco, in Passau.²⁰² Als Architekt verkörperte Pietro Francesco (um 1606 – 1681) jenen von seinen Söhnen später übernommenen Typus des Großunternehmers, dessen Mitarbeiterstab groß genug war, um mehrere Aufträge gleichzeitig bewältigen zu können.²⁰³ Giovanni Battista erwarb sich als Prinzipal der im Passauer Dom tätigen Stuckatorenwerkstatt hohes Ansehen, lukrierte vor allem in Bayern und Oberösterreich

¹⁹⁸ Lanfranco 1969, S. 58-59.

¹⁹⁹ Den jüngsten umfassenden Überblick über die Familienzweige und -mitglieder der Carlone geben Colombo/Coppa 1997 und Bartoletti/Damiani Cabrini 1997.

²⁰⁰ Langer 1990, S. 47; Guldán 1964, S. 235-236. In der Steiermark verzweigte sich die Familie überhaupt zur weitläufigsten aller italienischen Künstlerdynastien, die im Barock auf österreichischem Boden Fuß fassten. Siehe Tuschnig 1935.

²⁰¹ Voss 1961, S. 238.

²⁰² Guldán 1964, S. 236.

²⁰³ Guldán 1964, S. 236. In Anbetracht ihres umfangreichen Œuvres muss dies auch für Diego und Carlo Carlone gelten. Ein Werksverzeichnis zu Carlo Antonio, Giovanni Battista, Bartolomeo, Diego und Carlo Carlone geben Colombo/Coppa 1997. Zur Tätigkeit der Architektur- und Stuckaturwerkstatt der Carlone in Österreich siehe auch Sturm 1969, Sturm 2007.

zahlreiche Aufträge und verfügte über ausgezeichnete Kontakte, von denen auch seine Söhne profitieren sollten. Diego Francesco folgte der Familientradition und erlernte beim Vater das Stuckatur- und Bildhauerei-Handwerk. Er ging um 1695 zu Studienzwecken nach Rom, wo er im Umfeld der Ferrata- und Raggi-Nachfolger²⁰⁴ seine Fertigkeiten verbesserte, und übernahm später die väterliche Werkstatt.²⁰⁵ Als Maler und Freskant schlug sein Bruder Carlo einen Sonderweg ein.

4.2 Das Leben eines Wanderkünstlers

4.2.1 Ausbildung und Studienreisen

Ljubljana – Venedig – Rom

Carlos berufliche Laufbahn schien von seinem Vater bereits festgelegt zu sein, als dieser den etwa Elfjährigen 1697/98 mit nach Deutschland nahm: Neben Diego sollte auch Carlo das Stuckatur-Handwerk und die deutsche Sprache erlernen.²⁰⁶ Aber da der Junge kein Interesse für die Bildhauerei zeigte, dürfte ihn Giovanni Battista schon sehr bald bei seinem Landsmann Giulio Quaglio (auch Quaglia/Qualeus) in die Malerlehre geschickt haben.²⁰⁷

Giulio Quaglio entstammte ebenfalls einer der unzähligen Comasker Künstlerfamilien, die fern der Heimat ihre Aufträge erhielten.²⁰⁸ Über die Jugendjahre des 1668 in Laino geborenen Quaglio ist nicht viel bekannt, im Allgemeinen werden Vater und Onkel sowie die Brüder Recchi in Como als erste Lehrmeister angenommen, ehe der junge Giulio etwa 1688 in Bologna in die Werkstatt Marcantonio Franceschini eintrat.²⁰⁹ In seinem Frühwerk orientierte sich Quaglio stark an Franceschini und den Carracci; aber auch die Kenntnis von Correggio oder Cignani sowie die Vorliebe für die großen Venezianer spiegeln sich in seinem Œuvre

²⁰⁴ Ercole Ferrata (1610 – 1686) und Antonio Raggi (1624 – 1686) zählten zu den erfolgreichsten Algardi- und Bernini-Schülern. Sie stammten ebenfalls aus dem Intelvi-Tal – Ferrata aus Pello Inferiori bei Como, Raggi aus Vico Morcote in Lugano.

²⁰⁵ Wann genau Giovanni Battista seinem Sohn die Leitung der Werkstatt übertragen hat, ist nicht überliefert. Im Hinblick auf die Regesten nimmt Ernst Guldán die Zeitspanne zwischen 1701 und 1704 an. Vgl. Guldán 1964, S. 236.

²⁰⁶ Brigitte Langer vermutet, dass Carlo die Werkstatt seines Vaters in Passau kennen lernte, und auch die Arbeiten am Regensburger Dom ab 1697 mitverfolgte. Vgl. Langer 1990, S. 49.

²⁰⁷ Füßlin 1779, S. 222.

²⁰⁸ Cavarocchi 1976, S. 2.

²⁰⁹ Cavarocchi 1976, S. 6.

wider.²¹⁰ Von 1692 bis 1702 lebte Quaglio in Udine, wo er umfangreiche Aufträge erhielt. Er arbeitete dort vor allem für profane Auftraggeber; erhalten sind unter anderem seine großformatigen und farbenprächtigen Freskenzyklen im Palazzo della Porta (1692), im Palazzo Strassoldo (1693), in der neuen Cappella del Monte di Pietà (1694/Abb. 20), im Palazzo Daneluzzi-Deciani-Braida (um 1695/Abb. 21) oder im Palazzo Antonini Belgrado della Provincia (1697-98/Abb. 22).

Bei den darauf folgenden Aufträgen in Udine, Gradisca und Gorizia/Görz wird ihn sein Schüler Carlone wohl begleitet haben. Gesichert ist jedenfalls dessen Anwesenheit bei der ersten Ausstattungsphase des Laibacher Doms von 1703 bis 1706.²¹¹ Damit ist die von Füsslin für die Zeit zwischen 1699 und 1702 angenommene Studienreise Carlones nach Venedig zu früh angesetzt. Demzufolge wäre Carlo bei Quaglio nur ein Jahr in die Lehre gegangen, hätte vier Jahre lang die neuen venezianischen Strömungen studiert, wäre dann zurückgekehrt, um wieder bei seinem alten Lehrmeister zu arbeiten, hätte aber die neu gewonnenen Kenntnisse in Laibach nicht angewandt. Vielmehr realistisch erscheint das Bild, das Wolfgang Prohaska zeichnet: Carlone habe Quaglio am Beginn des Jahrhunderts bei dessen Freskenaufträgen unterstützt und, wie Thalnitscher schreibt, den Winter 1705/06 in Venedig verbracht.²¹² Einen weiteren Venedigaufenthalt setzt Prohaska nach den Arbeiten in Laibach zwischen Sommer 1706 und Frühjahr 1708 an.²¹³

Die Ausstattungsarbeiten am Laibacher Dom begannen im Presbyterium, an der Kuppel sowie der Decke des Langhauses und in der Sakristei. Thalnitscher dokumentierte die Arbeiten an

²¹⁰ Bergamini 1994, S. 17-19. Giovanni Gregorio Thalnitscher, Autor der Kirchenchronik des Laibacher Doms und Zeitgenosse Quaglios, schrieb über den Künstler, der 1702-06 und 1721-23 mit den Domfreskierungen beschäftigt war: „*Julius Qualeus, Lainus Comensis, status Mediolan., discipulus Marci Antonii Franceschini Bononiensis, nat. anno 1668. Parmae, Placentiae et Venetii picturae studuit ad normam Corregii, Carazae et Tintoreti, pinxit hic aet. 35.*“ Vgl. Thalnitscher 1882, S. 65. Aufgrund stilistischer und teils motivischer Übernahmen Quaglios liegt eine Venedigreise nahe. Cavarocchi nimmt einen Studienaufenthalt 1690 an – etwa ein Jahr bevor Quaglio nach Udine und dann 1692 nach Laibach weiterreiste. Vgl. Cavarocchi 1976, S. 6.

²¹¹ Auftraggeber war der Dekan des Domkapitels Antonio Thalnitscher. Erhalten und 1882 veröffentlicht wurden die Aufzeichnungen zum Dombau seines Bruders Giovanni Gregorio. Dieser beschreibt den Schüler Carlone als sehr geschickt und von großer Schnelligkeit, und berichtet ferner, dass Giulio Quaglio am 2. November 1703 mit Carlone und vier weiteren Schülern nach Laino zurückkehrte, um dort zu überwintern. Vgl. Bergamini 1994, S. 173-174; Esbach 1991, S. 274.

²¹² Thalnitscher 1882, S. 59. 1705 war Quaglio aufgrund einer längeren Krankheit nur kurz in Laibach, was dafür spricht, dass Carlone in dem Jahr Zeit für eine Venedigreise gehabt hätte. Vgl. Marini 1958, S. 155.

²¹³ Prohaska 2004, S. 104. Siehe auch Colombo/Coppa 1997, S. 236. Sämtliche Arbeiten in Laibach beendete Quaglio am 21. August 1706. Zahlungen an Carlone sind bis 1706 dokumentiert. Vgl. Bergamini 1994, 186-187.

der Kathedrale von ihrem Anfang 1701 bis zur Weihe des Doms 1707. Er berichtete, dass der Dekan – nachdem der ursprünglich dafür verpflichtete Andrea Pozzo frühzeitig (nach Wien) abreisen musste – „l’esimio pittore“ Giulio Quaglio mithilfe Giovanni Andrea de Coppinis und des Krainer Vizekönigs Francesco de Lanthieri für die Malerarbeiten gewinnen hatte können, dass Quaglio den Auftrag sehr gern angenommen habe und dass das Stipendium und die Verpflegung für ihn und seinen Schüler Carlo Carloni sofort fixiert worden seien.²¹⁴

Der 16-Jährige hatte bis dahin – geht man davon aus, dass er seinen Lehrmeister seit Lehrbeginn begleitet hatte – schon viel gesehen: Neben kleineren Aufträgen schuf Quaglio noch in Udine mehrere umfangreiche Freskenzyklen in der Chiesa di Santa Chiara (1699/Abb. 23) und der Chiesa della Madonna di Loreto (1700/Abb. 24); im selben Jahr ging er nach Gorizia, um das Langhaus des Domes mit einem monumentalen und vielfigurigen Deckenfresko nach Vorbild eines Cortona, Giordano oder Pozzo auszustatten. Das Fresko wurde im Ersten Weltkrieg zur Gänze zerstört, die Komposition ist aber in einem Foto aus dem Jahr 1916 erhalten (Abb. 25).

In Laibach begann Quaglio am 7. Mai 1703 mit den Arbeiten am Gewölbe des Presbyteriums.²¹⁵ Bei welchen Arbeiten ihm sein Schüler zur Hand ging, ist nicht genau überliefert – Thalnitscher berichtet in seinem Diarium, Carlone habe sehr geschickt und schnell die Kartons angefertigt und 1706 selbstständig drei Uhren am südlichen Turm gemalt.²¹⁶ Ob er noch weitere eigenständige Freskenabschnitte realisierte, ist nicht klar. Interessanter scheint jedoch ohnehin die Frage, was der 16-jährige Carlo von seinem

²¹⁴ Bergamini 1994, S. 173.

²¹⁵ Mithilfe der Unterlagen von Thalnitscher kann die Chronologie der Arbeiten verfolgt werden: 1703 entstanden die Fresken im Gewölbe der Kapelle des Allerheiligsten (linkes Querschiff); die Evangelisten in den Zwickeln der Kuppel, die Fresken in der Kuppel der Kapelle des Hl. Disma (rechtes Querschiff), Putti, Heilige und Allegorien im Gewölbe und der oberen Zone des Presbyteriums; 1704 das Altarbild des Hl. Disma, das Quaglio bei seinem Winteraufenthalt in Laino malte. Wieder zurück in Laibach arbeitete Quaglio an der Außenwand des Doms, danach an den Seitenwänden des Presbyteriums (Geschichten aus dem Leben des Hl. Nikolaus). Im selben Jahr entstanden die Fresken an der Decke der Sakristei; 1705/1706 das Deckenfresko im Mittelschiff mit der Darstellung der Glorie des Hl. Nikolaus mit der Christenverfolgung unter Nero und Diokletian. Zwei weitere Szenen aus dem Leben des Heiligen sind an der Innenseite der Westwand dargestellt. Am Gewölbe der Sakristei malte Quaglio die Bestrafung des Oza, an der Südseite der Außenmauer die Verkündigung Mariens, an der Nordseite die Taufe Christi (beide 1872/1920 restauriert, von der originalen Malerei ist heute sehr wenig übrig). Die Fresken der großen Kuppel sind bis auf zwei Fragmente (heute Narodni Muzej, Ljubljana) verloren. Zur Zeit des Domneubaus wurde aus finanziellen Gründen eine provisorische Kuppel aus Holz errichtet, die Quaglio mit illusionistischer Malerei ausstattete. Die Errichtung der neuen Kuppel 1841 überdauerten lediglich Quaglios Zwickeldarstellungen der vier Evangelisten. 1721 bis 1723 freskierte der Comaske die Seitenkapellen und die Wände des Querschiffes. Vgl. Bergamini 1994, S. 173-185.

²¹⁶ Thalnitscher 1882, S. 48, 59.

Lehrmeister – noch vor seiner Venedigreise – gesehen und gelernt hatte. Während seiner Lehrzeit wurde er mit den verschiedenen Möglichkeiten, die sich einem Freskanten in der Oberflächengestaltung stellten, konfrontiert; darüber hinaus hatte er von Quaglio das notwendige handwerkliche Rüstzeug erhalten, wie ein bis ins Detail vorgeschriebenes, komplexes Programm (wie jenes in Laibach) realisiert werden könnte.

Quaglio malte im zentralen Gewölbefeld den Ursprung der Diözese Laibach (Abb. 26), in den Zwickelfeldern deren Stiftung und Bestätigung. Quaglios Bildraum ist dicht konzipiert und wird durch eine schräg nach links aufsteigende Treppenarchitektur in eine terrestrische und eine himmlische Zone geteilt. Die in Schrägsicht dargestellten, monumentalen, plastischen und teils gedrehten Figuren sind im Zick-Zack-Muster in dem längsovalen Bildfeld platziert. Sie sind nahe an den Bildrand gerückt, wodurch sich die Szene vielmehr in der Fläche ausbreitet als in die Tiefe staffelt. Der goldene Stuckrahmen dient als optische Grenze und wird von keiner der Figuren überschritten. Damit entschied sich Quaglio hier im Gegensatz zur Langhausdecke (Abb. 27) für ein Dekorationsschema, das auf dem Prinzip der „idealen Ebene“ beruht: Im Mittelschiff überspielen die Figuren die einzelnen Raumgrenzen und streben damit tendenziell nach oben – im Presbyterium wird dieser Versuch nicht unternommen.

Dynamik erreicht Quaglio vor allem durch die lebhaft bewegten Draperien, die teils eigenwillig flatternden Gewandzipfeln (eines seiner Charakteristika) und die dramatisch beleuchtete Wolkenstimmung. Besonders anschaulich tritt das Eigenleben der Draperien an den Seitenwänden des Presbyteriums²¹⁷ zutage, etwa in der Szene „Der Heilige Nikolaus rettet die Pilger vor dem Teufel“, in der die zweite Figur von links von einem unnatürlich bewegten Gewandbausch scheinbar umwirbelt wird (Abb. 28).

Mit warmen und satten Rot-, Orange-, Braun- sowie Beige-Nuancen erreicht Quaglio eine erdige Gesamtfarbigkeit, die er mit einzelnen hellblauen und weißen Farbflächen kontrastiert.

²¹⁷ Die vier Bildfelder zeigen Geschichten aus dem Leben des Heiligen Nikolaus: „Nikolaus rettet drei Bürger von Mira vor der Enthauptung“, „Nikolaus rettet die Pilger“, „Nikolaus rettet die Pilger vor dem Teufel“ und „Nikolaus rettet die Bevölkerung von Mira vor dem Hungertod“. In dem letzten Bild fügt Quaglio am unteren rechten Rand sein eigenes Porträt ein und darunter Datum und Unterschrift („JULIUS QALIUS / DE LAYNO CON/ INUEN. ET PINX./ ANNO MDCCIII“). Bergamini nimmt an, dass die Signatur auf die Restaurierungen des 18. Jahrhunderts zurückzuführen ist, da Quaglio (wie auch sein Vater) seine Arbeiten ausschließlich in Latein (Qualeus) signierte. Vgl. Bergamini 1994, S.180.

Auch wenn der 35-Jährige seine Figuren plastisch mit Licht modelliert, Licht- und Schattenpartien setzt, ist der Gesamteindruck von der Lokalfarbigkeit geprägt. Das Licht ist Ausdrucksmittel, jedoch nicht Bestandteil der Komposition, die dadurch optisch in aneinander gereihte bunte Farbflächen zerfällt. Auf die Auswirkung von Licht bzw. Lichtatmosphäre auf die Farbtemperatur und das Gesamtkolorit einer Komposition konnte oder wollte Quaglio in Laibach nicht eingehen. Die unterschiedlichen mit Licht erzielten Effekte lernte Carlo Carlone wohl weniger bei seinem Lehrmeister kennen als bei seinem Venedigaufenthalt. Dort traf er mit der Gruppe der *chiaristi* zusammen, die – wie Filippo Pedrocco es formulierte – „die Farbklänge eines Kolorismus wieder entdeckt hatte, der den freien Umgang mit malerischen Effekten, eine erfrischende Phantasie sowie anmutige Sujets und eleganteste Formen ganz neu aufwertete“ (vgl. Kapitel 3.2.2).²¹⁸

Füsslin erwähnt neben der vierjährigen Ausbildung an der *Accademia del nudo* in Venedig vier weitere Lehrjahre in Rom in der Werkstatt des Maratta-Schülers Francesco Trevisani (1656 – 1746) sowie an der *Académie de France* unter Charles Poerson. Bei der Ausbildung in Venedig handelte es sich offenbar um ein selbstständiges oder im Umkreis eines Ateliers absolviertes Studium im Aktzeichnen nach dem Modell, da die Akademie in Venedig erst 1750 gegründet wird. Hier verwendete Füsslin noch einen Akademie-Begriff, der sich auf das reine Aktzeichnen bezog (vgl. Kapitel 3.2.1). Die zahlreich erhaltenen „akademischen“ Studien Carlones nach dem nackten Modell (Abb. 29) verraten jedenfalls ein Lern-Verhältnis im Sinne einer klassischen Ausbildung.²¹⁹ Carlones Anlehnung an die akademisch puristisch-elegante Malerei Trevisanis – vor allem in seinen Leinwandbildern, aber auch in der Figurengestaltung seiner Fresken – lässt auch die Romreise plausibel erscheinen. Sie könnte zwischen dem Venedigaufenthalt und den ersten selbstständigen Arbeiten (in Öl) angesetzt werden, also zwischen Sommer 1708 und Jänner 1711. Angesichts dessen, dass die Romreise als Schlusspunkt seiner Studienzeit in Italien anzunehmen ist, ist aber ein kürzerer Aufenthalt – von 1708 bis etwa 1709/10 – wahrscheinlicher, da sich Carlone, laut Füsslin, mit ungefähr 23 Jahren von Rom kommend nach Passau begab und sich dort ansiedelte. Schäffer meint, Carlone mit jenem „welschen Gehilfen“, den Johann Paul Vogl 1710 für die Freskierungen in der fürstbischöflichen Grabkapelle im Passauer Dom zugeteilt bekam, identifizieren zu

²¹⁸ Pedrocco 2002, S. 143.

²¹⁹ Prohaska sieht darin den Beweis für die Ausbildung Carlones an der französischen bzw. römischen Akademie. Vgl. Prohaska, 2004, S. 104. Jene Skizzen und Figurenstudien könnten aber auch schon in seiner Zeit in Venedig entstanden sein. Der Eintritt in die französische oder römische Akademie ist nicht belegt. Vgl. Colombo/Coppa 1997, S. 238.

können, womit dieses Jahr als *terminus ante quem* für den Romaufenthalt zu verstehen wäre (vgl. Kapitel 4.2.2).²²⁰

Zwischen 11. April und 30. Juni 1708 hielt sich der 21-jährige Carlo jedenfalls im Innsbrucker Ursulinenkonvent auf, für das er zwei Altarbilder mit *soprapale* anfertigte, eines allerdings erst 1711 ablieferte.²²¹ Den Altaraufbau und die Stuckausstattung in der Ursulinenkirche – wofür sich ein Kontrakt vom Juli 1708 erhalten hat – lieferte Carlos Onkel Bartolomeo Carlone (ca. 1650 – 1724).²²² Es ist wahrscheinlich, dass dieser der Ordensgemeinschaft seinen Neffen empfahl. Auf Empfehlung der Werkstatt seines Vaters bzw. Bruders dürfte auch der Kontakt zur ehemaligen Augustinerkirche im 50 Kilometer von Innsbruck entfernten Rattenberg erfolgt sein: Carlo malte dafür das Altarblatt „Tod des Hl. Augustinus“ (nicht signiert); bereits 1707 stand die Carlone/Allio-Werkstatt zur Ausführung der Altaraufbauten (Haupt- und linker Nebenaltar) und etlicher Gewölbereliefs unter Vertrag.²²³

4.2.2 Erste künstlerische Spuren außerhalb Italiens

Die Passauer Werkstatt

Füsslin vermutete, dass Carlone ungefähr 23 Jahre alt gewesen war, als er sich von Rom kommend in Passau ansiedelte.²²⁴ Ob dem Umzug eine direkte Berufung an den Hof des Fürstbischofs vorausgegangen war, lässt sich aus den spärlich erhaltenen Bauakten heute nicht mehr rekonstruieren.²²⁵ Sicher ist aber, dass dem jungen Carlo auch hier der gute Ruf seiner Familie und die langjährigen Kontakte zum Passauer Hof dienlich gewesen waren: Ab 1677 hatten sein Großvater Pietro Francesco, Vater Giovanni Battista, seine Onkeln Bartolomeo und Carlo Antonio sowie Paolo d’Allio und Bruder Diego an unterschiedlichen

²²⁰ Schäffer 1978, S. 55-56.

²²¹ Das Bild der Hl. Ursula wurde im Juni 1708 abgeliefert, die „Heimsuchung“ (1943 zerstört) erst 1711. Die Konventschronik nennt am 5. Jänner 1711 die Auszahlung für vier Bilder an den Maler persönlich, der im Zuge seines Aufenthalts mit dem Architekten Georg Anton Gumppe speiste. Vgl. Garas 1986, S. 7; Langer 1990, S. 53; Colombo/Coppa 1997, S. 237.

²²² Colombo/Coppa 1997, S. 124.

²²³ Colombo/Coppa 1997, S. 128.

²²⁴ Füsslin 1779, S. 224.

²²⁵ Gottfried Schäffer nimmt als direkten Vermittler Carlones an den fürstbischöflichen Hof des Grafen Lamberg den Passauer Domkanoniker Franz Karl Joseph Graf von Kaunitz an. Kaunitz war ab 1701 Domherr zu Passau, 1708 in Rom, bis er 1711 zum Bischof von Laibach erhoben wurde. Im Kaunitz’schen Familienbesitz befanden sich zudem etliche Werke Francesco Trevisanis, dessen Atelier Carlone in Rom frequentiert hatte. Vgl. Schäffer 1978, S. 55.

Bau- und Stuckaufgaben für den jungen Fürstbischof Johann Philipp von Lamberg gearbeitet. Über die renommierte Werkstatt fand auch Giovanni (Johann) Carlone (1636 – 1713), ein Mitglied des Familienzweiges in Rovio, den Weg in die Diözese. Der mittelmäßig begabte Maler war von 1692 bis 1695 als Freskant in der Passauer Hofbibliothek und in Schloss Hacklberg sowie in Vilshofen tätig. Sein letztes Fresko schuf er 1697 im Regensburger Dom, wo er das von Giovanni Battista stuckierte Kuppelgewölbe der Vierung (heute zerstört) ausmalte.²²⁶

Gesichert bzw. erhalten aus Carlones Passauer Zeit sind lediglich die Ölbilder. Über die von ihm erwähnte „Verfertigung Kleiner Werke in Fresco“ macht Füsslin keine näheren Angaben.²²⁷ Schäffer vermutet allerdings, wie bereits in Kapitel 4.2.1 beschrieben, dass es sich bei dem in den Bauakten erwähnten „welschen Gehilfen“, den der Altöttinger Maler Johann Paul Vogl 1710 für die Ausführung der Fresken in der fürstbischöflichen Grabkapelle im Dom zugeteilt bekam, um Carlone gehandelt habe. Als weitere mögliche Aufgaben nennt er die große Orangerie bei Schloss Hacklberg (ab 1709 ausgestattet; Ende des 18. Jahrhunderts gänzlich umgebaut) und die neuen Räume der Alten Residenz (wegen Neuadaptierungen 1725 und 1730 zerstört), in deren Residenzflügel bei Renovierungsarbeiten 1964 ein Fragment einer freskierten italienischen Parklandschaft (vor 1715 entstanden) freigelegt wurde, das Ähnlichkeiten mit Carlones Wandbild in der Villa Lechi in Montirone/Brescia (1745-47) aufweise.²²⁸ Carlo könne damit der direkte Nachfolger von Giovanni Carlone gewesen sein, den er als einen der zahlreichen Onkel annimmt.²²⁹

Die Ausführung dieser und weiterer landesfürstlicher Aufträge (vgl. Kapitel 4.2.3) lässt das Vorhandensein einer eigenen Werkstatt vermuten. Schäffer geht zudem davon aus, dass Carlone den Status eines hofschutzbefreiten Künstlers angestrebt und auch erhalten habe, da sein Name in keinem Register der bürgerlichen Malerzunft Passaus aufscheint: „Auch wenn man ihn mit dem [...] welschen Gehilfen’ des Johann Paul Vogl identifiziert, muß die Gründung eines eigenen, der Jurisdiktion des Hofmarschallamtes und nicht der bürgerlich-

²²⁶ Giovanni's Malstil entspricht in seiner müden, illustrativ-volkstümlichen Sprache der Seicento-Malerei aus Piemont und der Lombardei. Sein Werk zeichnet sich durch eine flächige Malweise aus sowie durch ein beschränktes Repertoire an Motiven. Vgl. Bartoletti/Damiani Cabrini 1997, S. 266-268.

²²⁷ Füsslin fasst etwa die nicht namentlich erwähnten Werke in Passau wie folgt zusammen: „[...] von vielen anderen Producten seines meisterlichen Pinsels, die sich in dasigen Gegenden finden, zu geschweigen.“ Vgl. Füsslin 1779, S. 224.

²²⁸ Schäffer 1978, S. 55-56.

²²⁹ Schäffer 1978, S. 59.

zünftischen ‚Obrigkeiten‘ unterstellten Ateliers spätestens für den Winter 1710/11 angenommen werden.²³⁰ Wie viele Lehrlinge Carlone ausgebildet hat, ist nicht bekannt, seine Werkstatt muss allerdings bereits in Passau teuer gewesen sein: Amalia Barigozzi Brini konnte mit dem aus Scaria stammenden Giuseppe Delai (Delajo) für das Jahr 1713 einen Gehilfen belegen, dessen Vormund vier Jahre später 250 Gulden Lehrgeld an den Meister zahlte.²³¹ Gottfried Schäffer vermutet auch in dem Passauer Maler Joseph Schwarz einen Carlone-Schüler.²³²

Den letzten Auftrag in Passau vor seinem Umzug nach Wien beendete der Oberitaliener 1714 für die Karthause Prüll bei Regensburg, wo ab 1696 ebenfalls zwei Carlone-Generationen tätig waren.²³³ Unter Prior Sigismund Dietz (1677 – 1719) setzte ab den 70er-Jahren des Seicento rege Bautätigkeit ein; die Renovierung bzw. Neuausstattung des Bruderchores (Langhaus) wurden ebenso vorangetrieben wie der Neubau des Sommer- und Winterrefektoriums sowie der Bibliothek. In dem handschriftlichen Memoriale von 1735 nennt der Chronist Johann Obrist die an den diversen Arbeiten beteiligten Stuckateure und Maler. Wie daraus hervorgeht, lieferte Carlo Innocenzo das Altarblatt für den rechten Seitenalter im Bruderchor („Christus Salvator“, heute: Bayrische Staatsgemäldesammlung München) und ein zweites (heute verschollen) persönlich ab.²³⁴ Damit dürfte er auch in Prüll als Maler jenem Giovanni Carlone nachgefolgt sein, der 1700 und 1706 zwei Altarblätter für die Kartause geschaffen hatte.

Gegen Ende des Jahres 1714 verlegte Carlo Carlone seine Werkstatt von Passau nach Wien. Mit dem Tod des Fürstbischofs Lamberg (20.10.1712) war sein größter Mäzen verstorben. Dessen Nachfolger, Raymund Ferdinand Graf von Rabatta, vergab an den Maler keine Hofaufträge; und so musste sich der Oberitaliener nach neuen Aufgaben umsehen.²³⁵ Die Reichshauptstadt mit ihrem seit den 80er-Jahren ungebrochenen Bauboom und den vielen

²³⁰ Schäffer 1978, S. 57.

²³¹ Barigozzi Brini 1969, S. 38.

²³² Schäffer 1978, S. 58.

²³³ Berndt 1997, S. 212.

²³⁴ Eintrag: „Den 4. Oktobris ist das letzte Kunstgemähld vor unseren Bruderchor angelanget, so der welsche kunstreiche Mahler Carlo Carlone von Passau selbstn mitgebracht, vor welches ihm den 10. Oktobris über 200 fl bezahlet [...] worden.“ Zitiert nach Guldan 1964, S. 251.

²³⁵ Carlones Atelier war jedoch noch bis mindestens 1714 in und um Passau tätig. Die letzte urkundlich gesicherte Nachricht über den Meister in Passau datiert vom Oktober 1714 (Karthause Prüll). Vgl. Schäffer 1978, S. 59.

sich dadurch bietenden Möglichkeiten hatte für Künstler natürlich auch einen besonderen Reiz.

4.2.3 Die Wiener Frühwerke

Schloss Hetzendorf und Palais Daun-Kinsky

Ab Juni 1715 (Kirchenbucheintrag in St. Stephan) war Carlone mit seiner Frau Caterina Giovanna, einer Tochter des Stuckateurs und Altarbauers Giacomo Antonio Corbellini aus Laino, im heute zerstörten Datenriederschen Haus am Graben ansässig. Der Italiener fand günstige Bedingungen vor: Zu jener Zeit wurden in Wien unzählige Aufträge für repräsentative Bauten vergeben, die mit ebenso prächtigen und umfangreichen Malerei- und Stuckdekorationen ausgestattet wurden (vgl. Kapitel 3).

Die Wiener Frühwerke sind die ältesten heute noch erhaltenen Fresken des Künstlers. Hier entwickelte er Kompositionsideen, ikonographische Lösungen und spezifische Motive, auf die er in seinen späteren Werken immer wieder zurückgriff. An jenen Fresken lassen sich erste Stilmerkmale feststellen, mögliche Vorbilder benennen und im weiteren Verlauf Stilentwicklung innerhalb des Œuvres aufzeigen. Die Fresken entstanden für den Festsaal in Schloss Hetzendorf sowie für das Stiegenhaus, den großen Salon und die Galerie im Palais Daun-Kinsky. Ihnen gemein ist, dass sie alle nicht datiert oder signiert sind, sie ausschließlich mythologische Themen behandeln, von ihnen großteils keine Entwürfe oder Programme erhalten sind, und dass unbekannt ist, wie die Verträge an Carlone vermittelt wurden. Um Rückschlüsse auf die zeitliche Abfolge dieser Werke zu erhalten, ist es notwendig, die vorhandenen Quellen über Carlones Zusammenarbeit mit den Architekturmalern Marcantonio Chiarini, Antonio Beduzzi und Francesco Messenta heranzuziehen. Für eine eindeutige Chronologie der Wiener Werke reichen aber selbst diese Querverweise nicht aus.

Unteres Belvedere

Die Mehrheit der deutschen und italienischen Kunsthistoriker, die sich mit dem Œuvre Carlones befasst, schreibt dem Künstler auch das Marmorsaal-Fresko im Unteren Belvedere (Abb. 30/Abb. 31) zu. Klára Garas stellt diese These 1967 auf und sieht sie 1989 als Tatsache

bestätigt.²³⁶ Ausgangspunkt für ihre Annahme ist die Aussage Füsslins, Carlone sei von Linz aus auf Verlangen des Prinzen Eugen nach Wien gezogen, „um desselben Garten=Pallast in der Vorstadt zu zieren“.²³⁷ Da Carlone ab 1715 in Wien wohnte, könne laut Garas damit nicht erst der Auftrag im Oberen Belvedere (1721-23) gemeint sein, sondern jener im Unteren (Chronogramm 1716); ihre mutmaßlich stilistischen Übereinstimmungen mit den Hetzendorfer Fresken sind allerdings wenig überzeugend.²³⁸ Gegen die von Garas vorgeschlagene Zuschreibung spricht auch die Fehleranfälligkeit des Biographen: Füßlin bleibt in seinen Beschreibungen des Frühwerks sehr ungenau, listet die Arbeiten Carlones undatiert und nicht immer in korrekter Reihenfolge auf. Er kann daher als zuverlässige Quelle für die zeitliche Abfolge eher nicht herangezogen werden.

Die österreichische Forschung schreibt den figurativen Teil des Freskos erstmals 1934 Martino Altomonte zu.²³⁹ Hans Aurenhammer verweist 1965 auf die stilistischen Ähnlichkeiten des Marmorsaal-Freskos zu den Lunetten-Fresken im Schlafzimmer (Abb. 32), die zur selben Zeit entstanden und die Signatur Altomontes tragen.²⁴⁰ Zudem führt er zur Unterstützung seiner These Altomontes Melker Skizzenbuch an, in dem er die Vorzeichnungen für das Marmorsaal-Fresko vermutet.²⁴¹ In einem umfassenden Kapitel ihrer Dissertation widmet sich auch Telse Lubitz dem Zuschreibungsproblem und klärt sowohl im Bezug auf die historischen als auch auf die stilistischen Aspekte, warum Carlone nicht der Schöpfer jenes Freskos im Unteren Belvedere sein könne: Den Auftrag für den Linzer Landhaussaal, den Füßlin als unmittelbaren Vorgängerauftrag zu den Wiener Werken für den Prinzen Eugen ansieht, erhielt Carlone am 29. April 1717 und führte ihn zusammen mit dem Quadraturisten Francesco Messenta noch im selben Jahr aus – zu einem Zeitpunkt, als die Arbeiten im Unteren Belvedere schon abgeschlossen waren. Carlone arbeitete zudem zwischen 1715 und 1717/18 im Schloss Hetzendorf und im Palais Daun-Kinsky, sodass zum selben Zeitpunkt ein dritter Auftrag für einen Newcomer (mit relativ wenig Erfahrung für

²³⁶ Barigozzi Brini/Garas 1967, S. 28-29; Garas 1989, S. 84. Übernommen wurde die Zuschreibung unter anderem von Langer 1990, Colombo/Coppa 1997 und mit besonderem Nachdruck von Matsche 1999.

²³⁷ Füßlin 1779, S. 225.

²³⁸ Sie betont vor allem die Verteilung der Figuren in der etwas beengten und schweren Komposition auf Wolkenbänken, die plastisch geformten und mit viel Sicherheit platzierten Figurengruppen sowie die einzelnen Typen Carlones, die sie als Anleihen an Trevisani erkennen will. Vgl. Garas 1967, S. 29-33.

²³⁹ Haberditzl 1934².

²⁴⁰ In der Figur des tugendhaften Kriegsherrn im Marmorsaal sowie jener des Endymion im Bild der Luna im Schlafzimmer mag man sogar dieselbe Vorlage erkennen.

²⁴¹ Aurenhammer 1965, S. 73-74, 168-170.

derartig große Ausstattungsarbeiten) unwahrscheinlich gewesen wäre.²⁴² Zudem bestünden grundsätzliche Unterschiede des Marmorsaal-Freskos zu den gesicherten Werken – in der Lichtführung, Figurenbehandlung, Farbigkeit sowie im Kompositionsaufbau.²⁴³

Schloss Hetzendorf

Carlones erstes gesichertes Fresko in Wien ist jenes im Festsaal des Schlosses Hetzendorf (Abb. 33).²⁴⁴ Der ab 1694 von Johann Bernhard Fischer von Erlach erbaute Thunhof wurde nach der Übernahme durch Anton Florian Fürst von Liechtenstein (Oktober 1709) seit dem Sommer 1712 umgebaut. Bis 1713 leitete Johann Lukas von Hildebrandt die Umbauarbeiten, danach wurde er von Hausingenieur Anton Johann Ospel abgelöst; der Bolognese Antonio Beduzzi war für die Überwachung und Direktion der dekorativen Ausstattung verantwortlich.²⁴⁵ Lubitz geht davon aus, dass Beduzzi bei der Vergabe der Arbeiten wohl einen entscheidenden Einfluss gehabt hatte, Ute Esbach, dass der Bolognese selbst das *conchetto* für das Deckenfresko geliefert hatte.²⁴⁶ Die Ausführung des Freskos im Festsaal ist eine Gemeinschaftsarbeit von Carlone und dem Architekturmalers Francesco Messenta, der mit Beduzzi auch 1713 in Maria Taferl zusammengearbeitet hatte.²⁴⁷

Die figürliche Dekoration Carlones setzt in der Quadratur an den Wänden mit zwölf Darstellungen gemalter Skulpturen (Abb. 34) ein, die auf Entwürfe Beduzzis zurückgehen. Über einer Balustrade erstreckt sich das Deckenfresko (Abb. 35), in dem Apollo mit dem Sonnenwagen den Himmel quert und den Lauf der Jahreszeiten bestimmt. Begleitet wird er auf seinem Weg von den Winden (oberhalb des Pferdegespanns), von Saturn (Sense), der ihn an seiner Fahrt hindern will, und von Putten, Allegorien der Jahreszeiten, dem Morgenstern (Fackel) und den Horen, die jeden Morgen den Wagen spannen. Als erstes fällt die geringe Raumtiefe auf: Die monumentalen Figuren drängen sich ganz nah an die Balustrade und befinden sich annähernd in derselben Ebene; die Komposition ist auf Schrägsicht ausgelegt. Räumliches Davor und Dahinter schafft Carlone nur durch die Beleuchtung: Das Licht geht von Apollo aus und erleuchtet alle ihm zugewandten Dinge, und „definiert“ damit den Raum.

²⁴² Siehe auch Prohaska 2004, S. 108.

²⁴³ Lubitz 1989, S. 33-53.

²⁴⁴ Zahlungen belegen, dass Carlone für den Auftrag 700 Gulden erhielt. Die Auszahlung erfolgte 1717. Vgl. Rizzi 1982, S. 93.

²⁴⁵ Zur Baugeschichte und Dokumentenlage siehe vor allem Rizzi 1982.

²⁴⁶ Lubitz 1989, S. 8, 15; Esbach 1991, S. 280.

²⁴⁷ Zur Tätigkeit Messentas in Österreich siehe Knall-Brskovsky 1984, S. 225-231.

Alle Farben ordnen sich ihm unter; das Licht wird zu einer tragenden Komponente im Bild: Alle Figuren, die sehr intensiv von Apollos strahlend weißem Licht beleuchtet werden – ihm also näher sind als andere – verblassen zur Silhouette. Da der Lichtregie eine derart wichtige Rolle zuteil wird, verzichtet Carlone auf kleinteilige Details und Binnenzeichnung, wie sie etwa im Marmorsaal fresco des Unteren Belvedere vorkommen (Abb. 36/ Abb. 37). Er setzt großzügige Farbflächen nebeneinander, keine kleinteiligen Farbstriche; und je heller die einzelnen Bildelemente angestrahlt werden, desto feiner und zarter wird die Konturlinie. Da Carlone keinen Wert auf charakteristische Physiognomien setzt, verwendet er bestimmte Figurentypen immer wieder in unterschiedlichen Kontexten. Es sind reine Körperstudien, Posen, die ihren rechten Platz innerhalb des großen Ganzen einnehmen, und die der Betrachter in den zahlreichen Fresken wiederzufinden vermag.

Palais Daun-Kinsky

Für Wirich Philipp Laurenz Graf Daun – Teilnehmer an der Schlacht von Zenta unter Prinz Eugen (1697), im Spanischen Erbfolgekrieg Verteidiger Turins (1706) und ab Mai 1713 Vizekönig von Neapel-Sizilien – dekorierte Carlone drei Decken unterschiedlicher Größe. Die Quellenlage für eine Zuschreibung war in allen Räumen sowohl im Bezug auf den Figurenmaler als auch auf den Quadraturisten mehrdeutig: Garas schrieb erstmals 1962 den figuralen Part des Stiegenhauses Carlone zu, vermutete allerdings hinter allen Quadraturen den Bolognesen Marcantonio Chiarini.²⁴⁸ Erst Rizzi und Knall-Brskovsky brachten in den 80er-Jahren Antonio Beduzzi ins Spiel, auf den ihrer Meinung nach der Entwurf für die Quadratur im Stiegenhaus zurückgeht, wohingegen die Quadraturen im Salon und in der Galerie stilistisch und biografisch Chiarini zugeschrieben werden.²⁴⁹ Die Quadraturen Chiarinis und Beduzzis unterscheiden sich in ihrer Wirkung derart, dass auch das figurale Geschehen von ihnen stark beeinflusst wird. Carlone musste offenbar flexibel auf die unterschiedlichen Scheinarchitekturen reagieren.

²⁴⁸ Garas 1962, S: 263-265.

²⁴⁹ Rizzi 1982, S. 91, 93; Knall-Brskovsky 1984, S. 215-219. Giampetro Zanotti überlieferte in seiner 1739 veröffentlichten *Storia dell' Accademia Clementina in Bologna* eine genaue Werkaufzählung Chiarinis. Laut Zanotti habe General Daun vom Ruf des Bolognesen gehört, und ihn den Saal seines im Bau befindlichen Palais ausstatten lassen. Da seine Arbeit allseits gelobt wurde, erhielt der Künstler auch noch den Auftrag zur Ausgestaltung der Galerie. Zitiert nach Knall-Brskovsky 1984, S. 150. Stilistische Ähnlichkeiten zum Daun'schen Entwurf zeigt auch Beduzzis Entwurf für das Presbyterium der Melker Stiftskirche. Vgl. Hubala 1980, S. 302.

Die Quadratur Beduzzis teilt das Gewölbfeld im Stiegenhaus (Abb. 38) mittels Gurtbögen in drei Felder, die den Blick in den offenen Himmel freizugeben scheinen. Sie zielt auf eine illusionistisch-architektonische Raumerhöhung ab und erlaubt den Figuren eine Interaktion zwischen himmlischer Sphäre und Scheinarchitektur. Im Mittelfeld, das durch einen gemalten Balustradenumgang gerahmt wird, stellt Carlone in drei Hauptgruppen als Allegorie auf den Auftraggeber die Apotheose eines Kriegshelden dar (Abb. 39): In der Mitte lagert der von allegorischen Figuren umgebene siegreiche Kriegsheld, linkerhand Chronos, bedrängt von einer Gruppe von Putti, und rechterhand ragt ein Obelisk als Symbol der gloria principis auf einem Sockel, der das Daun'sche Wappen mit Krone und Reif der Ewigkeit trägt. Die schmälere Seitenfelder, die jeweils durch – von gemalten Vollsäulen flankierten – Bogenöffnungen abgeschlossen sind, sowie die Quadratur bevölkern allegorische Figuren und Putten mit Attributen, die auf die Tugenden des Auftraggebers und dessen Förderung der schönen Künste anspielen.²⁵⁰

Die Szene im Mittelfeld ist zentral angelegt, der Bildraum dicht gedrängt. Carlone legt hier keinen Wert auf Tiefenzug oder radikale Untersicht, seine Figuren bewegen sich nicht im Raum, sondern auf einer Ebene über- und nebeneinander, werden – wie in Hetzendorf – nah an den Bildrand gerückt. Nur vereinzelt treten die Putti in Kontakt mit der gemalten Balustrade, sodass der Eindruck einer leichten räumlichen Diskrepanz entsteht. Die Figuren sind vollplastisch und locker modelliert und auf Fernsicht ausgelegt, manche wirken durch ihre lässige Ausführung wie beliebig biegsame Gestalten (etwa die Figur der Virtus, die dem Helden einen Lorbeerkranz aufsetzt). Nur bei Chronos scheint der Künstler seine Kenntnisse im Aktzeichnen verdeutlicht haben zu wollen und modellierte körperliche Details genau heraus. Die Figuren befinden sich teils in heftiger Bewegung, vor allem die gedrehten, in allen denkbaren Positionen dargestellten Putti und Chronos: Der alternde Mann, der von seinem flatternden Umhang umspielt wird, versucht energisch, das Symbol des Ruhmes – den Obelisk – mit seiner Hacke zu zerstören, wird dabei aber von vier Putti gehindert; die Sense ist ihm schon aus der Hand geglitten und im Begriff, in den Realraum hinabzustürzen. Chronos ist der stilistisch auffälligste Akteur der narrativen Szene. Die flatternden Gewänder

²⁵⁰ Prohaska geht davon aus, dass Beduzzi auch den Entwurf für den figuralen Part übernommen hat. Vgl. Prohaska 2001, S. 126. Zur Ikonographie siehe Matsche 1999, S. 331-339.

mögen an Quaglio erinnern, der sie als dominierendes Mittel zur Dynamisierung seiner Kompositionen einsetzte (Abb. 40).²⁵¹

Charakteristisch für Carlone sind die teils unnatürlich gequetschten Gesichter zur Verdeutlichung von perspektivischer Verzerrung. Man findet sie auch im Hetzendorfer Fresko, etwa bei Apollo oder der Gruppe um Ceres rechts unmittelbar am Rand der Balustrade.

Deutliche Unterschiede lassen sich zum Hetzendorfer Fresko in der Lichtregie erkennen: Werden dort ganze Figurengruppen im gleißend hellen Licht aufgelöst, fällt das Licht im Daun'schen Fresko als breiter Strahl von links oben auf die einzelnen Figuren – die Lichtquelle liegt außerhalb des Bildfelds und entspricht dem realen Lichteinfall ins Stiegenhaus.²⁵² Aufgrund der großflächigen Beleuchtung erscheint das Bild in hellen und strahlenden Farben, erreicht eine luftige und kühle atmosphärische Wirkung. Höhungen auf Haut und Draperien setzt Carlone mit Weiß, das Reflexionen einer gleißenden Sonne erahnen lässt; kräftige Farbakzente mit Scharlachrot, dunklem Ocker und leuchtendem Blau. Die Figuren innerhalb der Quadratur liegen teilweise im Schatten bzw. Halbschatten und sind aufgrund ihrer Plastizität erzeugenden Hell-Dunkel-Kontraste der irdischen Zone näher als der überirdischen, was auch den Erfahrungswerten der Lichtperspektive entspricht.

Als Anregung für das helle Kolorit mag etwa das von Sebastiano Ricci 1695-98 geschaffene Kuppelfresko in San Bernardino alle Ossa in Mailand (Abb. 42) gedient haben: Es lässt die Szene aufgrund seiner pastellen Farbigkeit und atmosphärischen Wirkung tatsächlich dem Irdischen entrücken und als himmlisches Szenario glaubhaft erscheinen. Anzunehmen ist, dass Carlone – entweder während seiner Studienzeit oder während eines der zahlreichen Winteraufenthalte in der Heimat – das Fresko selbst gesehen hat, da ihn eine langjährige Freundschaft mit dem Maler Francesco Pavona (geb. 1698) verband. Von jenem Pavona aus Udine ist aus archivarischen Quellen bekannt, dass er in Mailand studierte und dort Gast des berühmten Carlo Carlone war.²⁵³

²⁵¹ Auch in den Nebefeldern stechen die flatternden Gewänder, die sich aus großen und kleinen Farbflächen zusammensetzen und ein Eigenleben zu entwickeln scheinen, ins Auge. Manche Formen wirken dabei noch etwas ungeschickt und im Bezug auf die Stofflichkeit unglaublich, etwa der ockerfarbene Umhang der Poesie rechts oben im Nordfeld oder die bizarre Schmetterlingsform des blauen Umhangs jener Figur, die am linken Bildrand die Laster in die Tiefe stürzt (Abb. 41).

²⁵² Matsche 1999, S. 333.

²⁵³ Barigozzi Brini/Garas 1967, S. 18; Bergamini 1994, S. 36.

Vergleicht man die Komposition Carlones im Palais Daun-Kinsky mit Quaglios Hauptwerk in Ljubljana, erkennt man die Fortschritte, die der Schüler gegenüber dem Lehrer gemacht hat: Quaglio erreichte, in der Zeit als Carlone noch bei ihm lernte, diese sphärische Wirkung nicht; die Fresken in Laibach (Abb. 26) wirken flach und vermitteln in ihrer Lokalfarbigkeit den Eindruck einer nüchternen Buntheit. Erst im zwischen 1706 und 1708 realisierten Hauptsaal fresco des so genannten Meerscheinschlössls in Graz (Abb. 43) fand Quaglio zu einer atmosphärischen Lichtstimmung und aufgehellten Farbpalette. Doch noch im Deckenbild des Schlosses Kleßheim 1709 (Abb. 44) wirken trotz des hellen Kolorits in den plastischen und voluminösen Figuren und der starken Untersicht hauptsächlich die Anregungen Tizians (Abb. 45) nach, den Quaglio in Venedig studiert hatte.

Unmittelbar nach dem Stiegenhausfresko malte Carlone das zweite Fresko für den Vizekönig Daun, jenes im großen Salon (Abb. 46).²⁵⁴ Bei diesem Auftrag war der ausführende Quadraturist Marcantonio Chiarini, der die Gesamtkomposition mit seinem architektonischen Ovalrahmen in den Grundsätzen vorgab.²⁵⁵ Über dem gebauten Gesims setzt eine Attikazone an, die aus Aufsätzen, Emporen, Konsolen und Medaillons gebildet ist. Darüber schließt eine zweite, etwas dunkler gehaltene und mit einer großen Akanthusranke geschmückte Attikazone den Rahmen ab. Diese Quadratur versucht im Gegensatz zu jener im Stiegenhaus nicht, den Raum optisch zu erhöhen; hier zählen rein dekorative Überlegungen – die einzelnen Elemente sind detailliert herausgearbeitet und bilden zusammen eine reizvolle scheinarchitektonische Oberfläche.²⁵⁶

Carlones Figuren ordnen sich dem vorgegebenen Oval zur Gänze unter – nicht ein einziger Putto scheint aus der himmlischen Sphäre in den Saalraum vordringen zu wollen. Sie sind locker und im Gegensatz zum Stiegenhausfresko weniger dicht gedrängt auf zwei Wolkenreihen arrangiert und farblich so in Szene gesetzt, dass ein leichter räumlicher

²⁵⁴ Das Sujet ist unterschiedlich gedeutet worden: von der Darstellung der Hochzeit von Herkules und Hebe, der Abfahrt der Göttinnen zum Parisurteil, der Hochzeit von Amor und Psyche bis hin zur Huldigung an Maria Barbara Gräfin Herberstein und Gattin des Vizekönigs Daun anlässlich ihres 20-jährigen Hochzeitstages. Im Prager Palais Clam-Callas schuf Carlone 1727 eine ähnliche Komposition, von der sich eine Ölskizze erhalten hat. Zu den ikonographischen Deutungsversuchen siehe Prohaska 2001, S. 133; Matsche 1999, S. 339-343; Lindemann 1986, S. 261-266; Kat. Ausst., Köln 1989, S. 256-58; Kat. Ausst., Landshut/Ergolding 1990, S. 150-151; Lorenz 1993b, S. 291-304.

²⁵⁵ Für den Entstehungsraum des Freskos dient das Marmorsaal fresco im Unteren Belvedere als *terminus post quem*.

²⁵⁶ Chiarini erweist sich in seiner dekorativen Auffassung als Vertreter der Colonna- und Mitelli-Schule. Vgl. Knall-Brskovsky 1984, S. 150-156.

Unterschied zwischen der vorderen und hinteren Reihe (zwei Ebenen) suggeriert wird – obwohl auch hier die Figuren nicht auf Untersicht angelegt sind. Im Vergleich zum 1712/13 entstandenen Deckenfresko im Paradeschlafzimmer („Blauer Salon“/Abb. 47) des Winterpalais des Prinzen Eugen orientiert sich Carlone weit weniger an der Form des Bildausschnitts, sondern an den traditionellen Sichtachsen eines *quadro riportato*. Die figurale Szene im Winterpalais stammt von Louis Dorigny (1654 – 1742), die Quadratur auch hier von Chiarini. Dorigny fasst den ovalen Himmelsausschnitt räumlich auf: Die Figuren, die entlang des unteren Bildrands angeordnet sind, sind gemäß logischer perspektivischer Verkürzung größer und plastischer dargestellt als jene zur Mitte hin, die auf die nächst höhere Ebene versetzt werden. Carlones allegorische Figuren (ausgenommen die Putti) entsprechen hingegen alle ungefähr derselben Größe, unabhängig von ihrer räumlichen Entfernung zueinander. Das entscheidende Stilmittel, um räumliche Divergenzen zu verdeutlichen, ist bei Carlone nicht die Figurenperspektive, sondern die Farbperspektive: Höher lagernde Figuren zerfließen geradezu im gleißenden Licht der ihnen näher liegenden Sonne.²⁵⁷ Besonders gut ersichtlich ist dieses Phänomen im FestsaaLfresko in Hetzendorf und im Daun'schen Saalfresko, in dem die gesamte obere Wolkenreihe nur mehr in pastellfarbigen Umrissen auszumachen ist. Carlones Himmel wirkt jedoch nicht unbegrenzt, sondern hat feste Struktur: Er wird von Wolkengebilden durchzogen, die fest aneinander oder am Gewölbespiegelrand verankert sind. – Ein Stilmerkmal, das sich durch sein gesamtes Œuvre beobachten lässt.

Für das Kompositionsschema und die farbliche Gestaltung dürfte wieder Ricci das Vorbild geliefert haben. Trotz der gegensätzlichen Auffassung von Raumillusionismus ist die differenzierte Beleuchtung von räumlich getrennt gedachten Figurengruppen in Riccis Deckenfresko im Herkulesaal des Palazzo Marucelli Fenzi in Florenz (1706-07/Abb. 48) mit dem Daun'schen Salonfresko durchaus vergleichbar.²⁵⁸ Carlone geht noch einen Schritt weiter: Obwohl sich die Figuren seiner allegorischen Szene räumlich nicht wesentlich voneinander entfernt aufhalten, betont er die Farbkontraste noch stärker, sodass von der zweiten Figurenreihe nur mehr die Umrisse zu sehen sind.

²⁵⁷ Auch im Salon stimmt die Beleuchtung vom Innenhof her mit der Lichtführung des Deckenbildes überein.

²⁵⁸ Dass Carlone sich hier stärker an den scheinarchitektonischen Rahmen hält als Ricci, könnte auch mit dem Konzept Chiarinis zusammenhängen. Zanotti zufolge trat Chiarini immer als führender Hauptmeister bei Gemeinschaftsprojekten auf, hätte daher einen weniger bekannten Partner bevorzugt. Möglicherweise sprach er sich gegen eine sphärenüberschreitende Lösung aus. Vgl. Knall-Brskovsky 1984, S. 156-57.

Vergleicht man die etwa zeitgleich entstandenen Wiener Deckenfresken, lässt sich feststellen, dass Carlone zwei unterschiedliche Kompositionsmuster für zwei jeweils unterschiedliche Raumsituationen anwendete: Je nach dem, welcher Bildausschnitt durch die Quadratur vorgegeben war, wählte der Figurenmaler entweder eine lang gestreckte Komposition mit einer von links nach rechts zu lesenden Ikonographie (Liechtensteiner Festsaal, Daun'scher Salon), oder eine zentral aufgebaute Komposition, die den Blick des Betrachters über Diagonalen weiterleitet (Daun'sches Stiegenhaus).²⁵⁹ Auch in seinen späteren Fresken griff Carlone immer wieder auf diese beiden Muster zurück, etwa in den zwischen 1721 und 1723 entstandenen Fresken des Oberen Belvedere. Während das Deckenbild des Gartensaals/Gesellschaftszimmers (Abb. 49) eine aufgelockerte, lang gestreckte Komposition dargestellt, die von links nach rechts gelesen werden kann, schuf der Künstler im Marmorsaal (Abb. 50) ein Szenario auf einem zentral emporragenden Wolkengebilde, in dessen Zentrum und an dessen Ausläufern sich eine Vielzahl an Figuren drängt.

Den Typus, den Carlone in seinem dritten Fresko im Belvedere, der Schlosskapelle, verwendete, entwickelte er in der Dreifaltigkeitskapelle Stadl-Paura zwischen 1717 und 1723 (mit Unterbrechungen) und in der Hofkirche von Schloss Ludwigsburg bei Stuttgart (1720), modifizierte ihn schließlich in Schloss Hof sowie in der Pfarrkirche Groß Siegharts (beide 1727). Diese und ausgewählte weitere Beispiele werden verdeutlichen, dass der Oberitaliener bei seinen kirchlichen Aufträgen anfänglich auch illusionistisch komponierte (vgl. Kapitel 4.3.2).

4.3 Carlo Carlone in Niederösterreich

Nach zehn Jahren in Wien und zwei weiteren in Como bildete Niederösterreich die letzte Station im künstlerischen Schaffen Carlones im heutigen Österreich. In diesem Kapitel werden seine drei Arbeiten in Niederösterreich, in den Pfarrkirchen Kirchberg am Wagram, Groß Siegharts sowie in Schloss Hof, kurz vorgestellt, Auftraggeber und Hintergründe – sofern bekannt – beleuchtet. Daraufhin folgt eine genaue Analyse der beiden Freskenausstattungen von Schloss Hof und Groß Siegharts, die in ihrer Komposition, Lichtbehandlung und ihrem Figurenstil in das Œuvre des Oberitalieners eingebettet werden

²⁵⁹ Es ist allerdings nicht klar, welchen Einfluss Beduzzi bzw. Chiarini auf Carlones Ausführung der Wiener Werke nahmen.

sollen. Weiters wird der Versuch unternommen, etwaige Vorbilder und mögliche Anregungen aufzuzeigen. In einem abschließenden Fazit werden die gewonnenen Erkenntnisse in einer Entwicklungslinie dargestellt.

Die Quellenlage zu den Niederösterreich-Werken ist für die kunsthistorische Forschung nicht besonders hilfreich: Zu Kirchberg am Wagram und Groß Siegharts haben sich keine Quellen über die jeweilige Auftragsvergabe, etwaige Rechnungen oder Korrespondenzen erhalten. Weder das Passauer und Wiener Diözesanarchiv noch das NÖ Landesarchiv besitzen derartige Archivarien. Das St. Pöltener Diözesanarchiv ist im Besitz einiger Kartons, die direkt aus der Gemeinde Groß Siegharts, dem Pfarrarchiv bzw. dem Passauer Diözesanarchiv übermittelt worden sind. Aber auch darin lassen sich keine Hinweise auf die künstlerische Neugestaltung der Pfarrkirche finden. Umfangreiches, zum Teil publiziertes Material findet man hingegen zu den Schlössern Hof und Niederweiden vor allem im Haus-, Hof- und Staatsarchiv.²⁶⁰ Doch auch hier waren die Quellen für das Thema nicht dienlich.

Die Freskenaufträge, die Carlone in Groß Siegharts und Schloss Hof verwirklichte, entstanden beide 1727 – zu einer Zeit, als sich der Künstler bereits einen Ruf als geschickter Dekorateur erarbeitet und kleinere sowie größere Aufträge in Wien, Ludwigsburg, Breslau, Como und Scaria erhalten hatte. Im selben Jahr übersiedelte er von Wien nach Prag, wo er bis 1729 an einem umfangreichen Auftrag in dem von Bernhard Fischer von Erlach errichteten Palais Clam Callas arbeitete.²⁶¹ Sein erstes Werk für Niederösterreich malte Carlone jedoch lange vor den Fresken in Groß Siegharts und Schloss Hof: Es handelt sich dabei um das Altarblatt für die Weinviertler Pfarrkirche Kirchberg am Wagram, das mit 1712 datiert und signiert ist. Es entstand noch während der Passauer Zeit und soll der Vollständigkeit halber kurz vorgestellt werden.

Mit seinem Niederösterreich-Engagement endete Carlones Arbeitsphase in Österreich. Nach 1729 zog er mit Frau und Kindern von Prag weiter nach Ludwigsburg, wo er bei Dekorationsaufgaben wieder vermehrt mit seinen Verwandten zusammenarbeitete. Die meisten Wintermonate verbrachte die Familie in Scaria oder Como, Carlone selbst arbeitete an verschiedenen Fresko-Aufträgen in Italien (Como, Scaria) und Deutschland (Ludwigsburg,

²⁶⁰ Zu den unterschiedlichen Archivfonds des Haus-, Hof- und Staatsarchivs zu Schloss Hof siehe Pangerl 2005, S. 27-28. Zum Nachlassinventar des Prinzen Eugen siehe Frantes 2005.

²⁶¹ Jene mythologischen Szenen fallen in die gleiche Stilperiode wie der Niederösterreich-Werke, bieten sich von der Umsetzung der Sujets her jedoch nicht für einen Vergleich an.

Ansbach, Stuttgart), ehe er 1737 als wohlhabender Mann nach Como zurückkehrte.²⁶² Zu Beginn seiner umfangreichen Tätigkeit in Italien war er bereits 50 Jahre alt.²⁶³

4.3.1 Pfarrkirche Kirchberg am Wagram

Martyrium des Hl. Stephanus

Die Ortschaft Kirchberg liegt auf 224 Metern Seehöhe, grenzt im Süden an das Tullnerfeld und im Norden an den so genannten Niederwagram, der das ehemalige Steilufer der Donau bildete. Die Pfarrgründung reicht ins Jahr 1147 zurück und mit ihr auch die enge Verbindung zur Erzdiözese Passau, die bis zur josephinischen Diözesanregulierung 1785 das Patronats- bzw. Inkorporationsrecht auch über die niederösterreichischen Pfarren ob und unter dem Manhartsberg hatte.²⁶⁴

Das gotische Kirchengebäude, das wie viele Passauer Ferialkirchen dem Hl. Stephanus geweiht war, wurde 1710-26 zum ersten Mal umgebaut und barock ausgestattet.²⁶⁵ Auftraggeber war der kunstsinnige Fürstbischof Johann Philipp von Lamberg, zu dessen Hofmalerstab auch die Carlone-Werkstatt zählte und der dem 23-jährigen Carlo Innocenzo seine ersten Arbeiten am Passauer Hof vermittelte (vgl. die Kapitel 4.1 und 4.2.2). Den Auftrag für das für St. Stephan gestiftete Hochaltarbild mit der Darstellung des Martyriums des Heiligen (mit *soprapale*) erhielt der junge Oberitaliener noch in Passau; fertiggestellt wurde es 1712 (datiert und signiert). Der Altaraufbau, die Kanzel und die Blendkanzel werden seinem Bruder Diego zugeschrieben.²⁶⁶

²⁶² Zwischen 1747 und 1750 war Carlone noch ein letztes Mal für einen deutschen Fürsten tätig: Der Kölner Kurfürst, Erzbischof Clemens August von Wittelsbach, engagierte den Oberitaliener für die Ausmalung des Treppenhauses, Gardesaals, Speisesaals und der Hofkapelle von Schloss Augustusburg in Brühl. Die Bezahlung, die Carlone für das Treppenhäusfresko erhielt, zählte zu den höchsten Gagen des 18. Jahrhunderts. Vgl. Langer 1990, S. 68.

²⁶³ Diese letzte Schaffensperiode beginnt mit dem Freskenzyklus im Dom von Monza (1737 – 1744) und endet mit den Fresko-Arbeiten im Dom von Asti, die Carlone mit seinem Gehilfen Rocco Comanedi als über 80-Jähriger durchführte. Dazwischen entstanden unzählige Fresken und Altarbilder in Kirchen und Palazzi in und um Como, Brescia, Mailand, Bergamo und vielen kleineren oberitalienischen Städten. Zur Werksübersicht siehe Colombo/Coppa 1997, S. 224-230; Langer 1990, S. 53-76; Barigozzi Brini 1969, S. 38-41.

²⁶⁴ Weißensteiner 1989, S. 173. Mit der Eingliederung der Kirchberger Pfarre in das Passauer Domkapitel im Jahr 1400 ging ein Großteil der Pfründeinkommen nach Passau. Zu Kirchenbesitz und Einkommensstruktur siehe Eiselt 1973, S. 15-22.

²⁶⁵ Der Architekt ist unbekannt, wird aber im Passauer Umkreis vermutet. Johannes Ramharter nennt als möglichen planenden Architekten den aus Scaria stammenden Domenico d'Angeli (1672 – 1738), der unter anderem 1718 in der Nähe die Pfarrkirche von Niederhollabrunn errichtet hatte. Vgl. Ramharter 2005, S. 18.

²⁶⁶ Colombo/Coppa 1997, S. 129.

Das Altarbild ist in einen oben halbkreisrund abschließenden Rahmen eingefasst und stellt die Steinigung des Kirchenpatrons dar. Darüber schließt ein rundes Feld mit der Darstellung Gottvaters mit Engeln an (Abb. 51). Das Hauptbild (Abb. 52) ist in zwei Zonen geteilt: In der irdischen trachtet eine erzürnte Menschenmasse nach dem Leben des Hl. Stephanus, der wiederum nach oben in die himmlische Sphäre blickt, wo Christus und Engelsscharen den Märtyrer bereits zu erwarten scheinen. Im Gegensatz zu seinen Fresken bleibt Carlone in seinen frühen Ölbildern eher traditionell – sie lassen wenig von den virtuosen Lichtkompositionen *al fresco* erahnen. In Kirchberg ist die Farbpalette eher düster gehalten – mit starken Licht- und Schatteneffekten bestimmt Carlone die Komposition und arbeitet feste, plastische Formen heraus. Man gewinnt den Eindruck einer gewissen Massigkeit – auch in jenen Zonen, die eigentlich dem Diesseits entrückt sind. Vergleichbar mit seinen Wiener Fresken – und damit ein Charakteristikum des Frühwerks – ist die besondere Nahsichtigkeit der Szene: Die Figuren füllen das Bild bis auf einen schmalen Himmelsstreifen gänzlich auf und werden eng an den Vordergrund gedrängt. Zudem legt Carlone – wie etwa im Daun'schen Stiegenhausfresko (Abb. 39) – besonderen Wert auf das kontrastreiche Spiel mit Diagonalen und dynamischen Gesten: etwa bei den beiden Männern direkt im Vordergrund, die mit ihren Steinen zum Schlag ausholen, oder bei der raumgreifenden Pose von Gottvater im kleinen Rundbild. Im Gegensatz dazu präsentieren sich die Figuren der himmlischen Sphäre anmutig und gelassen.

Angesichts der stilistischen Unterschiede zwischen Fresko und Ölmalerei in Carlones Œuvre zweifelt Hermann Voss in seinem Aufsatz über die Frühwerke Carlones die Richtigkeit der Signatur und Datierung des Hochaltarbilds an. Er schreibt das Blatt Franz Xaver Wagenschön zu, von dem er auch eine Ölskizze als Vorbereitung für das Blatt vermutet.²⁶⁷ Im Jahr 1835 merkt jedoch Franz Xaver Schweickhardt in seinen Beschreibungen des Herzogtums unter der Enns im Zusammenhang mit dem Kirchberger Hauptaltar an: „[...] ersterer ist in römischen (sic!) Style aufgeführt und enthält in dem von Carlo Carloni, einem Mailänder, vortrefflich gemalten und durch seine Composition sich auszeichnenden Altarblatt den heiligen Stephan.“²⁶⁸ Ute Esbach interpretiert in ihrer Dissertation die stilistischen Divergenzen zu den Fresken als logische Entwicklungsstufe aufgrund Carlones Ausbildung: Die anmutige, teils puppenhafte Physiognomie der Figuren sowie die Schwere der Komposition, die dem

²⁶⁷ Voss 1961, S. 252-255.

²⁶⁸ Schweickhardt 1835, S. 141.

pathetischen Klassizismus eines Carlo Maratta folgt, führt sie auf Carlones Schülerverhältnis zu Francesco Trevisani zurück.²⁶⁹ Der Vergleich etwa mit Trevisanis Leinwandbild „Hl. Jakobus und Philippus“ (Abb. 53) zeigt, dass sich Carlone vor allem in der Typengestaltung – den starren Posen und der Ausbildung rundplastischer Kopfformen und Gesichtszüge (etwa jener Gottvaters) – an dem römischen Akademie-Maler orientiert hat. Trevisani war ein gesuchter Ölmaler und stattete eine Vielzahl römischer Kirchen mit Altarbildern aus. Es überrascht daher nicht, dass sich der junge Carlone, der seine erste Ausbildung bei einem Freskanten erhielt, bei seinen Arbeiten in Öl ein anderes Vorbild wählte.

Das Kirchberger Hochaltarbild ist stilistisch in der Figurenbildung, der räumlich dicht gedrängten Komposition und im Kolorit mit den Ölbildern der Linzer Karmeliterkirche (1712) und der Passauer Michaelskirche (Abb. 54) verwandt. Der augenscheinlichste Unterschied zu Kirchberg liegt beim 1714 fertig gestellten Passauer Engelssturz-Bild in der stärkeren Interaktion zwischen himmlischer und irdischer Zone.

4.3.2 Pfarrkirche Groß Siegharts

Himmelfahrt Mariens – Johanneszyklus

Die Stadtgemeinde Groß Siegharts liegt auf 534 Metern Seehöhe, östlich der Bezirkshauptstadt Waidhofen an der Thaya im nördlichen Waldviertel. Bekannt ist sie noch heute für ihre einst blühende und traditionsreiche Textilindustrie, vor allem für die Herstellung von Bändern und Schnüren. Ihre Geschichte als „Bandlkramerstadt“ ist eng mit jener des Grafen Johann Christoph Ferdinand von Mallenthein (1682 – 1749) verbunden, in dessen Auftrag auch Carlones Fresken für die Pfarrkirche angefertigt wurden.

Mallenthein entstammte einem Kärntner Adelsgeschlecht, vom dem im Maltatal heute noch die Ruine des Stammschlosses erhalten ist, und hatte das Waldviertler Herrschaftsgut im 18. Jahrhundert von seinem Vater geerbt.²⁷⁰ Nach seinem sechsjährigen Hofdienst als Edelknabe unter Kaiser Joseph I. und der standesgemäßen Kavalierstour trat Mallenthein die Erbschaft

²⁶⁹ Esbach 1991, S. 276.

²⁷⁰ Schweickhardt 1835, S. 91.

der Güter Kirchberg an der Wild und Groß Siegharts an.²⁷¹ 1708 verlegte er seinen Wohnsitz in das Sieghartser Schloss, wo er eine Schlosskapelle einrichten ließ.²⁷²

Der junge Gutsherr hatte auf seinen Reisen neue wirtschaftliche Ideen kennen gelernt, die er im Waldviertel in die Tat umsetzen wollte. Da die landwirtschaftlichen Einnahmen begrenzt waren und der wachsende Geldumlauf und Zustrom von Edelmetallen zu ständigen Preissteigerungen führten, setzte Mallenthein auf die Etablierung des Textil-Handels. Er ließ eine neue Arbeitersiedlung für Weber errichten, plante den Ausbau des Dorfes zu einer Industriestadt mit tausend Häusern („Milldom“) – den er allerdings nie umsetzen konnte – und eröffnete 1725 die erste Textilmanufaktur (heutiges Brauhaus in der Berggasse).²⁷³ Über die 1719 gegründete Ostindische Handelsgesellschaft, die von Kaiser Karl VI. das ausschließliche Privileg für den Handel nach Ost- und Westindien hatte, fanden die Sieghartser „Bandln“ bis nach Indien ihren Absatz.²⁷⁴

Nicht nur wirtschaftlich versuchte der engagierte Gutsherr etwas aufzubauen, er setzte sich auch dafür ein, dass Groß Siegharts – das bis 1783 der Pfarre Raabs an der Thaya angehörte – 1709 einen eigenen Vikar, 1710 einen neuen Pfarrhof und 1713 einen eigenen Friedhof bekam.²⁷⁵ Die auffällige Johannes-Kirche, die erstmals 1426 nachweisbar ist, ließ er zur Gänze abtragen und begann 1720 mit einem Neubau, den das bischöfliche Konsistorium erst zwei Jahre später bewilligte.²⁷⁶ Am 23. September 1722 verpflichtete sich Mallenthein im eigenen und im Namen seiner Erben, das neue Gotteshaus nach dem vorgelegten Grund- und Aufriss aus eigenen Mitteln und ohne Hilfe kirchlicher Stellen zu finanzieren. Aufgrund der

²⁷¹ Karriere machte Mallenthein 1709 als Raitherr (Rechnungsamt-Beschäftigter), 1714 zählte er zum Ausschuss der niederösterreichischen Landesstände, von 1713 bis 1718 wurde er Herrenstandsverordneter und im Jahr darauf von Kaiser Karl VI. in den Grafenstand erhoben. Als Folge erhielt er das Ehrenamt eines Kammerherrn bei der Kaiserin-Witwe Wilhelmina Amalia. Vgl. Leupold 1789, S. 476-481.

²⁷² Schierer 1952, S. 2.

²⁷³ Schweickhardt 1835, S. 100; Schierer 1952, S. 10.

²⁷⁴ Als jedoch die Handelsgesellschaft im Frieden von Paris 1727 für sieben Jahre eingestellt und 1731 als Bedingung Englands für die Anerkennung der Pragmatischen Sanktion ganz aufgegeben wurde, kam Mallenthein immer mehr in Bedrängnis: Der größte und wichtigste Absatzmarkt war verloren. Als weitere Folge wanderten zahlreiche der neu angesiedelten Facharbeiter aus Siegharts wieder ab, die Fabrikation wurde gedrosselt und die Gewinne blieben aus. Mallenthein, der für den Aufbau seiner Projekte nicht nur sein gesamtes Eigenvermögen investierte, sondern auch Kredite aufnahm, geriet zusehends in Schulden und musste seine Güter bereits am 10. Mai 1731 verkaufen. 1736 übersiedelte er mit seiner Familie nach Gneixendorf bei Krems. Vgl. Schierer 1952, S. 13-17.

²⁷⁵ In Folge der Ausdehnung der Raabser Pfarre und des Priestermangels im Laufe der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren in Siegharts nur mehr unregelmäßig Gottesdienste abgehalten worden, ehe sich Mallenthein um die dauerhafte Anstellung eines eigenen Vikars bemühte. Vgl. Kurij 1993, S. 164.

²⁷⁶ Verhandlungen zwischen dem Grafen und dem Passauer Konsistorium in Wien über den Abriss der alten Kirche und den Neubau wurden bereits ab 1717 geführt.

Krida des gräflichen Wohltäters, der für die neue Kirche über 80.000 Gulden bezahlt hatte, blieb der Bau 1732 unvollendet. Erst 1764 ließ Ferdinand Baron von Waldstetten den Hochaltar aufstellen, 1769 konnte der Turm gedeckt werden.²⁷⁷

Die Pläne für das neue Kirchengebäude stammten von Donato Felice d'Allio aus Scaria, der 1717 von der Kaiserin-Witwe Wilhelmina Amalia (1673 – 1742) den Auftrag für den Bau des Salesianerinnen-Klosters in Wien erhalten hatte und für die Umbauten des Stifts Klosterneuburg herangezogen worden war.²⁷⁸ In Siegharts konzipierte er einen quadratischen Flachkuppelraum mit Betonung der Längsachse und kurzen Querarmen. Die verbreiterte Westfassade wird von einem Mittelturm dominiert, das Äußere des Gebäudes ist klar durch Lisenen gegliedert und sparsam dekoriert. Der ursprüngliche Plan sah eine Doppelturm-Fassade vor, der jedoch noch während der Bauarbeiten wohl aus Einsparungsgründen fallen gelassen wurde.²⁷⁹ Im Inneren überrascht der Kirchenraum mit einer großzügigen und einheitlichen Gliederung aus Marmor, Stuckmarmor, Vergoldungen und luftig heller malerischer Ausstattung. Eine Datierung und eine Signatur („Carolus Carlone 1727“) im queroblonden Deckenbild über dem Hochaltar („Martyrium des Hl. Johannes“) weisen Carlo Carlone als Schöpfer der Fresken aus.²⁸⁰

Über Carlones Beziehung bzw. Bekanntschaft zu Graf Mallenthein ist nichts überliefert. Für seine Berufung nach Siegharts könnte abermals die Vermittlung durch einen Verwandten sprechen: Architekt Donato Felice war nicht nur ein enger Freund Carlones, sondern über dessen Mutter Taddea Maddalena, eine geborene Allio, auch mit ihm verschwägert. Zudem hatte Carlone sieben Jahre vor dem Sieghartser Engagement die Bekanntschaft der Kaiserinwitwe gemacht: Sie hatte ihm ein großes Leinwandgemälde mit der Darstellung der „Hl. Familie“ in Auftrag gegeben, das er etwa 1721/22 ablieferte. Zur gleichen Zeit arbeitete

²⁷⁷ ÖKT 1911, S. 132.

²⁷⁸ Der Groß Sieghartser Plan konnte lange Zeit keinem Architekten zugeschrieben werden, da die erhaltenen Quellen auch darüber keinen Aufschluss geben. Eine Detailzeichnung für Portale und Türrahmungen, die aus dem Allio'schen Planfundus im Klosterneuburger Stiftsarchiv stammt, legte die Zuschreibung an den Oberitaliener nahe. Ein Vergleich mit der für Allio gesicherten Wallfahrtskirche Maria-Bründl und der Salesianerinnen-Kirche zeigt deutliche Übereinstimmungen. Zudem befanden sich in der Plansammlung des Brünner Architekten Franz Anton Grimm, der von 1730 und 1733 in der Wiener Akademie studiert und in der Allio-Werkstatt gearbeitet hatte, drei Blätter, die sich auf die Groß Sieghartser Kirche beziehen lassen. Vgl. Rizzi 1979, S. 89-91, 95-98.

²⁷⁹ Schierer 1952, S. 7.

²⁸⁰ In der älteren Literatur brachte man die nicht vollständig sichtbare Signatur „Carolus“ noch mit dem österreichischen Maler Carl Reslfeld in Verbindung. Vgl. ÖKT 1911, S. 132. In den Jahren 1951 und 1952 wurden unter Pfarrer Rudolf Schierer alle Deckenfresken zur Gänze freigelegt, restauriert und als Werk Carlones identifiziert. Otto Demus schreibt dem Zyklus die größte Bedeutung aller österreichischen Werke des Oberitalieners zu. Vgl. Zotti 1986, S. 138.

der Künstler auch an dem Altarbild für die Kirche des Spanischen Spitals im Auftrag von Kaiser Karl VI.²⁸¹ Es wäre daher auch möglich, dass Mallenthein – in seiner Funktion als Kammerherr bei Amalia Wilhelmina – am Kaiserhof in Kontakt mit beiden Künstlern aus dem Intelvi-Tal trat.

Das Sujet des Sieghartser Kuppelfreskos (Abb. 55) ist ein im Barock gern herangezogenes – Carlone stellte die Himmelfahrt Mariens in einer Dreieckskomposition mit der Hl. Dreifaltigkeit dar, umgeben von singenden und musizierenden Engeln. In den Zwickeln ist je eine Dreiergruppe der Apostel zu sehen. Zwei weitere Fresken mit Episoden aus dem Leben des Hl. Johannes (Enthauptungs- und Predigtszene) schuf der Künstler über der Empore bzw. über dem Hochaltar (Abb. 56/Abb. 57). In dem Sieghartser Freskenzyklus manifestiert sich Carlones Schritt weg vom römisch illusionistischen Spätbarock hin zur dekorativen Rokoko-Malerei (vgl. Kapitel 4.4).

4.3.3 Schloss Hof

Gottvater in der Glorie

Das heutige Erscheinungsbild des Schlosses Hof, das im Lauf seiner Geschichte immer wieder umgestaltet wurde, ist weitgehend auf Modernisierungs-Maßnahmen durch Prinz Eugen zurückzuführen. Der Prinz kaufte das weitläufige Anwesen im östlichen Marchfeld im Jahr 1725 als Ergänzung zu seiner Herrschaft in Obersiebenbrunn und im Jahr darauf zusätzlich die angrenzenden Besitzungen Engelhartstetten-Niederweiden. Somit verfügte er neben seinem Sommer- und Winterpalais in Wien sowie der Insel Csepel bei Buda mit dem Landschloss Ráckeve nun auch über einen weitläufigen Grundbesitz an den nahe liegenden Auen der March und der Donau, der vor allem für die Jagd gedacht war.²⁸² Zusammen mit den weiteren kleineren Gütern, die der Kunstmäzen und erfolgreiche Feldherr in den 30er-Jahren erwarb, stieg er zu einem der größten Großgrundbesitzer der Monarchie auf – mit einem Jahreseinkommen von etwa 400.000 Gulden.²⁸³

²⁸¹ Esbach 1991, S. 284.

²⁸² Lorenz 2005, S. 30. Dass Schloss Hof vorerst als Jagdschloss genutzt wurde, bedeutete jedoch nicht, dass es nicht den allgemeinen Repräsentationsansprüchen entsprochen hätte. Die standesgemäße Hierarchie manifestiert sich sowohl in der architektonischen Gestaltung, der Raumfolge ebenso wie in der Ausstattung. Schloss Hof musste dem Rang des Bauherrn entsprechen, durfte jedoch in der Gebäudehierarchie die Wiener Bauten in der Erlesenheit seiner Ausstattung nicht übertreffen. Vgl. Frantes 2005, S. 34-44.

²⁸³ Frantes 2005, S. 42.

Schloss Hof ließ er ab dem Jahr 1726 nach Plänen von Johann Lucas von Hildebrandt erbauen, der ab etwa 1700 für alle wichtigen Bauvorhaben des Prinzen verantwortlich war.²⁸⁴ Für die Innenausstattung engagierte der kaiserliche Befehlshaber dieselben Künstler, die sich bereits bei seinen Bauaufgaben in Wien bewährt hatten. Die Dimension des Altbaus und die alte Bausubstanz, die der vormalige Besitzer Friedrich von Pranckh im frühen 17. Jahrhundert für sein Schloss vorgesehen hatte – und dessen Aussehen im niederösterreichischen Schlösserbuch Georg Matthäus Vischers von 1672 dokumentiert ist – wurde weitgehend belassen: Der Grundtypus des zweigeschoßigen Vierkanters mit Wirtschaftsgebäuden blieb erhalten, die Westfassade wurde um zwei rahmende Flügel ergänzt und dadurch zu einem Ehrenhof umgestaltet. Neu definiert wurde hingegen die Einbindung des Baus in die Umgebung und die Neuorientierung der Gartenanlage.²⁸⁵

Im Schloss selbst waren die Bauarbeiten und der Großteil der Innenausstattung um 1730 weitgehend abgeschlossen. Das galt auch für die zweigeschoßige Kapelle im südöstlichen Eckraum, die in Lage und Größe dem Vorgängerbau entsprach, durch Hildebrandt aber vollkommen neu gestaltet wurde. Es ist der einzige Raum des Schlosses, der mit einem Deckenfresko abschließt.²⁸⁶

Mit der Ausmalung wurde Carlo Innocenzo Carlone, der bereits 1721-23 im Oberen Belvedere für den Prinzen tätig gewesen war, im Jahr 1727 beauftragt. Neben dem Fresko (Abb. 58) hat sich auch ein Kontraktmodell vom 19. August 1727 (heute im Victoria and Albert Museum, London) erhalten, das die Komposition „Gottvater in der Engelsglorie“ mit Feder auf Papier skizziert (Abb. 59). Carlone reduzierte sein ursprüngliches Sujet „Trinität im Himmelsausblick“ zugunsten des Gesamtkonzepts auf die Darstellung von Gottvater, der Taube des Hl. Geistes und jubelnden Engeln. Das Thema der Dreifaltigkeit wird unter Einbezug des Altars komplettiert: Francesco Solimena lieferte das Altarblatt mit einer Kreuzigungsszene Christi, das heute in situ durch eine Kopie ersetzt wurde.²⁸⁷

²⁸⁴ Hildebrandt hatte Eugen in den Jahren 1695/96 als Belagerungsingenieur nach Italien begleitet und war 1701 kaiserlicher Hofingenieur geworden. Er baute das Palais in der Himmelpfortgasse um, errichtete sowohl die beiden Belvedere-Schlösser als auch das Schlösschen Ráckeve.

²⁸⁵ Zur Umgestaltung von Schloss und Garten siehe Lorenz 2005, S. 32-36; Hajós 2005, S. 40-51.

²⁸⁶ Lindner 1999, S. 33.

²⁸⁷ Das Original befindet sich im Kunsthistorischen Museum Wien.

4.3.4 Exkurs: Schloss Groß Siegharts

Evangelisten – Maria Verkündigung – Sinnbild des Glaubens

Die Annahme, Carlo Innocenzo Carlone habe in Groß Siegharts bereits vor dem großen Freskenzyklus in der Pfarrkirche einen Auftrag in der ehemaligen Kapelle des Schlosses ausgeführt, stellte sich bei der Begutachtung vorort und einer stilkritischen Auseinandersetzung als falsch heraus. Die zwischen 1986 und 1988 freigelegten Fresken (Abb. 60), die bis dato keiner genauen kunsthistorischen Untersuchung unterzogen wurden, sollen im Anschluss kurz vorgestellt und mit dem Werk Carlones verglichen werden.

Der Schweizer Restaurator Fritz Walek-Doby stellte in seinem Restaurationsbericht die Vermutung auf, dass es sich bei den Anfang Juni 1989 fertig restaurierten und mit 1717 datierten Schlossfresken ebenfalls um ein Werk Carlones handeln könnte.²⁸⁸ Bereits am 2. Februar 1989 berichtete die NÖN Waidhofner Zeitung von „übermalten Carlone-Fresken“; am 7. Juli wurde diese Annahme in einem weiteren Artikel abermals durch die Aussage Walek-Dobys bekräftigt.²⁸⁹ Im Jahr 1993 nahm Robert Kurij die Schloss-Fresken als gesicherte Carlone-Werke in seine Arbeit über das Groß Sieghartser Schloss auf.²⁹⁰

Abgesehen davon, dass im Jahr 1717 kein niederösterreichischer Freskoauftrag Carlo Carlones bekannt ist, muss die Zuschreibung aufgrund eindeutiger stilistischer Kriterien revidiert werden. Die malerische Ausstattung der Kapelle ging aufgrund späterer Umbauarbeiten zu einem Großteil verloren.²⁹¹ Wieder freigelegt und restauriert sind drei gleich große Rundbogenfelder an der Seitenwand, ein die Breite des Raums einnehmendes Feld an der Stirnwand (alle unterhalb der Stuckdecke) sowie ein rechteckiges Wandfeld („Verkündigungsszene“), das unter dem mittleren Rundbogenfeld positioniert ist. Innerhalb der drei gleich großen Felder sind die Evangelisten Markus (Abb. 61), Johannes (Abb. 62) und Lukas (Abb. 63) dargestellt – die Figur des Matthäus fiel Umbauarbeiten zum Opfer. An der Stirnwand (Abb. 64) sind nur mehr Bildfragmente auszumachen – drei Engel, Teile eines

²⁸⁸ Bundesdenkmalamt, Akt. Nr. 7.519. Die Datierung befindet sich an der Mitte der Stirnwand, in dem von Engeln getragenen gemalten Medaillon (unterhalb des Weihrauchfassens).

²⁸⁹ Das Waldviertel 1989, S. 165, 259.

²⁹⁰ Kurij 1993, S. 394.

²⁹¹ Ein wesentlicher Einschnitt in die räumliche Beschaffenheit war das Einziehen einer Zwischendecke. Die dadurch geschaffenen zwei Räume konnten unterschiedlich genutzt werden. Der obere diente lange als Bibliothek und seit Fertigstellung der Restaurierung als Büro des Bürgermeisters.

Vorhangs und einer klassisch anmutenden Architektur im Hintergrund (das „himmlische Jerusalem“) – die als „Sinnbild des Glaubens“ gedeutet werden.²⁹²

Der Vergleich mit den gleichzeitig entstandenen Carlone-Fresken im Palais Daun-Kinsky (Abb. 39) und Schloss Hetzendorf (Abb. 33) macht deutlich, dass die Schlossfresken in Groß Siegharts punkto Figurenbehandlung, Dynamik, Farbbrillanz und Dreidimensionalität nicht an die Qualität der Wiener Werke herankommen. Sie wirken ob ihrer erdigen Buntfarbigkeit und des einfachen Aufbaus schwer und phlegmatisch. Die Figuren werden bis auf die Verkündigungsszene alle frontal dargestellt. Das wiederkehrende Detail des aufgestellten Fußes soll zwar ebenso wie die stark gezackte Draperie Räumlichkeit schaffen, doch wird man – etwa angesichts der Abbildung des Lukas – nicht umhinkommen, den ausführenden Künstler im anatomisch korrekten Zeichnen als nur mäßig begabt zu bezeichnen. Im Vergleich zu den Evangelisten wirkt die Darstellung der Maria Verkündigung (Abb. 65) weit graziler, feingliedriger und farblich stärker modelliert – auch wenn hier ebenso wenig von leuchtendem Kolorit die Rede sein kann. Die Draperien fallen in weichen, langen Falten, die Ärmel des Engels sind modisch gerafft und die Gesichtszüge aufwendig herausgearbeitet. Es ist nicht auszuschließen, dass diese Szene von einem anderen Maler geschaffen wurde, bei dem es sich aber auch nicht um Carlo Innocenzo Carlone gehandelt haben kann. Müsste man die Arbeiten der Schlosskapellen zum Œuvre Carlones zählen, ergäben sich für die Freskomalerei durch diese eine Annahme höchst auffällige stilistische Ungereimtheiten. Wahrscheinlicher ist vielmehr, dass die Ausstattung der Sieghartser Kapelle auf eine regionale Schule zurückzuführen ist.

4.4 Stilistische Entwicklungen

4.4.1 Komposition und Lichtführung bei Kuppeldekorationen

Römisches Erbe und Vorboten des Rokoko

Die beiden Kuppelfresken in Groß Siegharts und Schloss Hof folgen kompositorisch einem traditionellen Raumschema, dessen Wurzeln sich bis ins erste Drittel des 16. Jahrhunderts – zu Correggios Kuppellösung im Dom von Parma – zurückverfolgen lassen (vgl. Kapitel

²⁹² Diesen Hinweis verdanke ich Anton Koczur.

3.2.2). Sie stellen in ihrer Wendung hin zum Dekorativen jedoch bereits Vorboten der Rokoko-Malerei dar.

Bei Correggio (Abb. 9) passt sich die malerische Ausstattung der Gewölbeform an, indem sie eine räumliche Illusion mithilfe übereinander gestaffelter Figuren und Wolkenbänder schafft. Die Figuren positionieren sich zuerst entlang des Rands des Kuppeloktogens, der als Gesims umgedeutet wird. Über der ersten Figurenreihe befindet sich ein Wolkenband, darüber erstreckt sich in steiler Höhe ein Kegel aus Körpern und Wolken, der im Zentrum den Blick auf das gleißende Licht der Sonne und die stark verkürzte Figur des Christus freigibt. Auf ihn ist die senkrecht unterhalb positionierte Figurengruppe um Maria bezogen, die sich farblich stärker von dem Wolkenkegel abhebt. Die farblichen Akzente und die starke Verkürzung tragen zur „Sogwirkung“ der Komposition bei.

Knapp 150 Jahre später ließ Luca Giordano seine Figuren-Armada in der Florentiner Corsini-Kapelle (Abb. 66) in Santa Maria del Carmine die Wolken rhythmischer bevölkern: Die Wolkenbänder wirken weniger spiralförmig, sondern aufgelockert; die Figuren (ebenfalls stark verkürzt) sind nicht mehr streng in einer Reihe angeordnet, sondern teils zu kleinen Gruppen zusammengefasst und setzen somit innerhalb der Komposition unterschiedliche Farbakzente. Zur Mitte hin bedient sich auch Giordano der Lichtperspektive, um Räumlichkeit zu verdeutlichen.

Auch jenseits der Alpen wurde dieser Dekorationstypus vielerorts übernommen. Zwei bedeutende Beispiele Süddeutschlands hierfür sind etwa Cosmas Damian Asams Kuppelfresko der Münchner Dreifaltigkeitskirche (1714-15) oder das zeitgleich entstandene Kuppelfresko der Benediktiner-Klosterkirche St. Jakob in Ensdorf. In Ensdorf (Abb. 67) scheinen die klare Organisation und die prägnante Struktur der Wolkenbänke völlig aufgegeben: Die vielen großen und kleinen Figuren ordnen sich narrativen und kompositionellen Einheiten unter, einzelne Gruppen werden durch ihrer intensive Farbsättigung besonders hervorgehoben und wirken daher dem Realraum näher als andere. Auch dadurch entwickelt sich ein gewisser Rhythmus – das Auge tastet sich an den unterschiedlich kräftigen Farbpunkten immer weiter in die Höhe. Zum Kuppelscheitel hin verdichten sich die Figuren weiter, bis ein Ring aus Cherubim-Köpfen die Sicht auf die Taube des Hl. Geistes freigibt.

Carlone malte seine ersten sakralen Kuppelfresken zwischen 1718 und 1723 – in der Dreifaltigkeitskapelle Stadl-Paura bei Lambach, in der Kapelle des Oberen Belvedere, in der Hofkirche des württembergischen Schlosses Ludwigsburg bei Stuttgart und in der Kurfürstenkapelle im Breslauer Dom.²⁹³

Zusammen mit Francesco Messenta unterzeichnete Carlone am 25. Februar 1718 die Spaltzettel für den Auftrag in Stadl-Paura, und am 31. Juli 1719 begannen beide mit der Arbeit. Das Kuppelfresko beendete Carlone am 20. Juli 1720 und unterbrach damit seine Tätigkeit in Paura bis März 1722.²⁹⁴ Das Thema und wohl auch dessen Umsetzung waren vorgegeben: Der Abt, der die Dreifaltigkeitskapelle aufgrund eines Gelübdes ab 1714 errichten ließ, hatte dem Bau – versinnbildlicht in seiner Form – den theologischen Gedanken der Trinität zugrunde gelegt.²⁹⁵ In der Komposition des Kuppelfreskos (Abb. 68) musste sich Carlone wohl an bestimmten Vorgaben orientieren. Unmittelbar über den von Messenta gemalten Rundbogenarkaden mit abschließender Balustrade lagern nach römischem Prinzip jene Figuren, die gemäß logischer Lichtperspektive am plastischsten und farbintensivsten erscheinen. Sie sind lang gestreckt, wirken im Vergleich zum Frühwerk schlanker und gezielter. Die Hauptachse wird durch die prominente Gruppe um Christus und Gottvater mit dem Kreuz und der Weltkugel betont. Bereits der zweite Kreis jubelnder Scharen an Engeln und Seligen scheint so weit in die Ferne gerückt, dass sich nur noch die Konturen vom hellgelben Wolken-Licht-Hintergrund abheben. Im Kuppelscheitel, dem an sich höchsten Punkt, tritt jedoch genau der umgekehrte Effekt auf: Das dunkle Loch des Laternenschachts und die vergoldeten Stuckelemente wirken wie ein „schwerer Klotz“ – ein Fremdkörper in der

²⁹³ Im Falle von Stadl-Paura haben sich sowohl die Kontrakte und Korrespondenzen als auch die genauen Tagebuch-Aufzeichnungen des Auftraggebers Abt Maximilian erhalten, woraus auch hervorgeht, dass Carlone seine Tätigkeit mehrmals unterbrach und abwechselnd in Ludwigsburg, Wien, Breslau und Stadl-Paura arbeitete. Vgl. Guby/Rabensteiner 1922, S. 28-31, 39, 63-64. Quellen zur Baugeschichte der Kurfürstenkapelle in Breslau, die Aufschluss über die Auftragsvergabe an Carlone geben könnten, sind nicht erhalten, wahrscheinlich deshalb, weil die Kapelle eine Privatfondation von Franz Ludwig von Neuburg war. Der Oberitaliener traf jedenfalls wieder auf einen persönlichen Freund und Künstlerkollegen, Santino Bussi. Der aus Lugano stammende Stukkateur war eng mit der Familie Carlone verbunden. Als Taufpate seiner sieben Kinder trat (neben Giovanni Battista Maderna und Donato Felice d'Allio) ab 1716 auch Carlo Innocenzo Carlone auf. Santinos Bruder Carlo Antonio Bussi arbeitete in Passau und Vöcklabruck mit der Werkstatt des Giovanni Battista Carlone zusammen, der auf Santinos Wunsch nach Carlo Antonios Tod dessen Nachlass regelte. Vgl. Massakowski 1962, S. 66, 72.

²⁹⁴ Garas 1986, S. 9; Guby/Rabensteiner 1922, S. 31.

²⁹⁵ Der Grundriss ist einem gleichseitigen Dreieck eingeschrieben, in die Dreiecksschenkel sind quadratische Türme gestellt, die je einen konvex vorspringenden Mittelbau flankieren, wodurch die Kapelle drei gleiche Fassaden erhält; weiters besitzt der Bau drei Hauptfenster, drei Türen, drei Türme und eine dreiseitige Laterne – selbst das Fußbodenmuster setzt sich aus drei Dreiecks-Motiven zusammen. Vgl. Guby/Rabensteiner 1922, S. 3.

Himmelszone. Angesichts dessen, dass Carlone dieses Motiv kein zweites Mal verwendete, scheint es in Stadl-Paura wohl auf Wunsch des Abtes realisiert worden zu sein.

Im Ludwigsburger Kuppelfresko (Abb. 69) geht die räumliche Illusion besser auf – Carlone unterstrich den Effekt, indem er der atmosphärischen Lichtstimmung mehr Platz zugestand. Am unteren Rand drängen sich musizierende Engel und betende Apostel, Figuren des Neuen und Alten Testaments, die bereits von hellrosa und hellgelben Wolken hinterspielt werden.²⁹⁶ Die im Vergleich zu Stadl-Paura etwas höher gelagerte und in ihrer Anordnung ähnliche Gruppe um Christus/Gottvater beginnt sich in ihrer Farbigkeit und ihrer Plastizität bereits aufzulösen. Die Taube des Hl. Geistes und die um sie kreisenden Cherubim-Köpfe sind völlig im Licht aufgegangen. Carlone räumt dem Licht in Ludwigsburg eine derart tragende Rolle ein, dass es die koloristische Wirkung und das Zusammenspiel aller Bildelemente bestimmt. Es gibt dem Raum durch seine gesteigerte Intensität nach oben hin eine Richtung; Figuren und Farben ordnen sich dem malerischen Kollektiv unter. Carlone stellte die Szene auch in einer Ölskizze (Abb. 70) dar, allerdings ohne den zweiten Engelsring. Das räumliche Ambiente wirkt hier als Ganzes enger, die Figuren drängen sich dichter aneinander, beanspruchen mehr Platz für sich. Die Hauptgruppe legte der Künstler noch mit einem Engel zwischen Christus und Gottvater an, der das Kreuz Golgathas präsentiert. Die Komposition entspricht hingegen in ihrem Konzept der konzentrischen Wolkenspirale im ausgeführten Werk.

Sieben Jahre später folgten der große Freskenzyklus in Groß Siegharts sowie das in seinen Maßen kleinere Kapellenfresko in Schloss Hof. Sieben Jahre, deren Neuorientierung hin zum Rokoko auch im Schaffen Carlones ihre Spuren hinterlassen hat. Im Vergleich zu Carlones frühen Kuppeln erstreckt sich dem Betrachter in Groß Siegharts (Abb. 55) ein luftig lockeres Himmelsszenario mit dekorativ verteilten Wölkchen und Figurengruppen – kein Figurengewirr am Kuppelrand, keine üppige Quadratur, kein „Tunnelblick“, wie es noch im römischen Spätbarock modern war. Das Thema ist auch hier die Aufnahme Mariens in den himmlischen Kreis der Hl. Dreifaltigkeit, begleitet von Engeln und bezeugt von den Aposteln, die in den vier Zwickelfeldern (Abb. 71/Abb. 72/Abb. 73/Abb. 74) je in Dreiergruppen dargestellt sind. Im Vergleich zum stark in Mitleidenschaft gezogenen Fresko erkennt der

²⁹⁶ Das Programm war auch hier vorgegeben und genau auf die protestantische Hofkirche des Auftraggebers Herzog Eberhard Ludwig zugeschnitten: Die Verherrlichung der Trinität kommt in Ludwigsburg ohne Maria und Heilige aus. Zum ikonographischen Programm siehe Esbach 1991, S. 297-301.

Betrachter in einem erhaltenen und kompositionell genau übereinstimmenden Bozzetto (Abb. 75) noch besser, wie Carlone die Wolkengebilde, räumlichen Dispositionen und farblichen Akzente veränderte. Die erhaltene Federzeichnung (Abb. 76) unterscheidet sich von Fresko und Bozzetto an einigen Stellen (etwa in der Anzahl der Figuren), weshalb anzunehmen ist, dass es sich hierbei um einen frühen Entwurf handelt.²⁹⁷

Ein umlaufendes kreisrundes Gesims mit Balustrade bildet die einzige scheinarchitektonische Barriere zum „freien Himmel“. Unmittelbar hinter der Balustrade scheinen Wolkentürme wie Rauchsäulen emporzusteigen, sich nach rechts und links zu verzweigen, um ausreichend Platz für die auf ihnen Platz nehmenden Figuren zu bieten. In der unteren Hälfte des Rundbilds konzipierte Carlone gleich drei zusammenhängende und sich ergänzende Dreieckskompositionen: Die Gruppen um Christus, Gottvater und Maria bilden sowohl gemeinsam ein um 180 Grad gedrehtes Dreieck als auch (mit je einer Engelsgruppe) einen Eckpunkt für ein weiteres. Dadurch entsteht in der vordersten Bildebene ein dekoratives Zick-Zack-Muster, das die untere Bildhälfte dominiert. Bezieht man die im Zentrum dargestellte Taube des Hl. Geistes mit ein, sind die gesamten unteren Kleingruppen in ein einziges, großes Dreieck eingeschrieben. In der oberen Bildhälfte verschmelzen die Wolkensäulen zu einem Ring, der in zweiter Reihe von Cherubim-Köpfen bevölkert wird, wodurch die untere Komposition wie durch einen Bogen umspannt wird.

In der Beleuchtung setzte Carlone farblich ansprechende Akzente, die vor allem im Bozzetto zum Tragen kommen.²⁹⁸ Der blaue Himmelsgrund, der besonders die unteren (und damit die näher dem Betrachter befindlichen) Figurengruppen umgibt, kontrastiert mit der strahlend gelben, gleichsam göttlichen Mitte des Bildes. Von der Taube, die allerdings im hellen Bereich des Freskos kaum noch auszumachen ist, geht das göttliche Licht aus, das die Szene erhellt. Sie taucht die obere Bildhälfte (vor allem die Engelsköpfe) in warmes Licht, während die sich unterhalb des Kuppelscheitels aufbauenden Wolkensäulen im Halbschatten befinden

²⁹⁷ Die Zeichnung berücksichtigt auch die Zwickelfelder, die wie im Breslauer Dom ursprünglich mit Darstellungen der vier Evangelisten versehen sind. Brigitte Langer schlussfolgert daraus, dass der Künstler die Federskizze noch vor seiner Kirchenbesichtigung gezeichnet haben könnte, als er noch einen engeren Raum für die Pendantifs vorausgesetzt hatte. Vgl. Kat. Ausst., Landshut/Ergolding 1990, S. 144.

²⁹⁸ Anzuführen ist allerdings, dass die Ölskizzen – allein schon wegen der unterschiedlichen Materialien – in den seltensten Fällen mit der Realisierung im Fresko übereinstimmen. Auch wenn der Erhaltungszustand des Sieghartser Kuppelfreskos nicht der beste ist, muss trotzdem ein weit weniger kontrastreiches Ergebnis angenommen werden. Diese allgemeine Diskrepanz zwischen Ölskizze und Fresko lässt sich bei allen heute bekannten Werken Carlones feststellen. Siehe Garas 1986; Krückmann 1990.

und so an Plastizität gewinnen. Dadurch geht trotz des verstärkt eingesetzten dekorativen Moments die Räumlichkeit nicht verloren – auch wenn sie auf zwei dicht hintereinander liegenden Ebenen beschränkt ist.

Für ein ähnliches Kompositionsschema entschied sich Carlone bei der Dekoration in Schloss Hof (Abb. 58). Die ovale Gewölbeform bot dem Künstler zwar nicht jene Ausmaße wie im Waldviertel, er setzte aber auch hier auf den kontrastvollen Wechsel von blauem und gelbem Himmelsgrund, und die rhythmische Anordnung einzelner Figurengruppen. Auch hier fehlt jene großzügige Quadraturmalerei, die noch zehn Jahre zuvor zu den Importschlagern des Habsburger Reiches gezählt hatte; stattdessen setzt direkt über einem schlichten Stuckrahmen die Komposition „Gottvater in der Engelsglorie“ ein: Die Figuren sind zu insgesamt sieben Kleingruppen zusammengefasst, die locker um das strahlende Zentrum der Taube angelegt sind. Die Hauptachse beansprucht themengemäß Gottvater für sich; die einzelnen kleinen und großen Engel erstrecken sich (in ähnlich großen Abständen zu einander) entlang der Kuppelschale.²⁹⁹

Auch die Figuren sind einem Wandlungsprozess unterzogen worden: Sowohl in Groß Siegharts als auch in Schloss Hof sind sie – im Vergleich zu Carlones Fresken im Palais Daun-Kinsky (Abb. 77) oder auch Stadl-Paura (Abb. 78) – in ihrer Form gezielter und länglicher, in ihrer Gestaltung weniger grafisch, sondern weich und schwungvoll modelliert (Abb. 79/Abb. 80). Große Farbflächen werden kontrastierend gegeneinander gesetzt, wallende Draperien umspielen die Figuren; dichte weiche Wolken werden aufgebauscht (Abb. 81/Abb. 82). Charakteristisch für Carlone sind nach wie vor die perspektivisch verzerrten Gesichter, die mitunter unnatürlich gequetscht wirken, sowie die in Zacken wegflatternden Gewandzipfel. Zum großen Teil aufgegeben wurden die grafischen Details – Carlone legte bei den Niederösterreich-Werken keinen besonderen Wert auf materielle bzw. stoffliche Unterschiede. Besonders auffallend ist der breite Pinselstrich bei den Dreiergruppen in den Sieghartser Zwickeln (Abb. 71) – wohl auch deshalb, weil diese im Vergleich zum Kuppelfresco besser erhalten sind. Draperien, Buchumschlag und Schwert unterscheiden sich nicht wesentlich in ihrer Modellierung oder Lichtreflexion; nur das Kreuz verbirgt seinen metallischen Charakter nicht.

²⁹⁹ Im erhaltenen Schloss-Hof-Kontraktmodell (Abb. 59) ist noch das ursprüngliche Konzept mit Gottvater und Christus zu sehen. Die Hauptgruppe bildet das Zentrum und gleichsam die Spitze eines Dreiecks, die Komposition entspricht ansonsten weitgehend der Ausführung.

Carlones Malstil wirkt flüssig und leicht – verrät nichts von der Anstrengung oder Mühseligkeit der Arbeit.³⁰⁰ Seine Figuren sind vielmehr als früher malerisch angelegt; seine sich im Licht auflösenden Putti gar nur mit ein, zwei Farbkontrasten herausgearbeitet (Abb. 83). Die Farben und ihre abwechselnden Schattierungen sind die eigentlichen Träger der Komposition; sie verleihen dem Fresko plastische Struktur und eine gewisse Räumlichkeit. Die Figuren an sich zeigen keinerlei Persönlichkeitsmerkmale, sind anonymisiert und können daher beliebig in die unterschiedlichen Werke eingebaut und wiederverwendet werden. In einem Fresko noch ein Engel (Abb. 84) findet dieselbe Figur in ihrer Haltung, Kopfneigung und Physiognomie im nächsten als Muse ihren Platz (Abb. 85). Gelungene Posen verwendete Carlone sogar eins zu eins wieder – etwa die Figurengruppe um Aurora mit den zu ihrer Linken lagernden Musen im Gartensaalfresko des Oberen Belvedere (Abb. 86), die auch in die malerische Ausstattung von Ludwigsburg übernommen wurde (Abb. 87/Abb. 88). Standardisierte Figuren- und Gruppenkompositionen beschleunigten die effiziente „Produktion“ und erlaubten es dem Italiener, mit seiner Werkstatt eine große Anzahl an Aufträgen zu erfüllen.

Im längsovalen Treppenhausfresko von Schloss Augustusburg bei Brühl (Abb. 89) kam Carlone ganz von der Idee einer illusionistischen Wolkenspirale ab. Wie schon in den profanen Großaufträgen von Schloss Ansbach (1734 – 1735) oder den italienischen Einzelaufträgen wohlhabender Adelliger folgte Carlone bei der „Glorie des Kurfürsten Clemens August von Wittelsbach“ rein dekorativen Überlegungen, die weniger auf die räumliche Erweiterung des Raumes, sondern vielmehr auf das reizvolle Verteilen innerhalb einer bzw. zweier Handlungsebenen abzielten: Das Blau des Himmels wird durchbrochen von einem verästelten Wolkengebilde, das sich mit der asymmetrisch angelegten Quadratur an verschiedenen Stellen verankert. Auf dem „Wolkenbaum“ nehmen die einzelnen Figurengruppen, die durch Körperhaltung und Gestik mit einander in Beziehung gesetzt werden, ihren Platz ein. Räumliches Davor und Dahinter wird wie üblich nicht mittels

³⁰⁰ Damit entsprach er genau den geschmacklichen Konventionen seiner Zeit und seiner Auftraggeber. Wie bereits Giorgio Vasari (1511 – 1574) und Baldassare Castiglione (1478 – 1529) in ihren Schriften betont hatten, dass jede Handlung zu Hofe eine Art von Leichtigkeit, ja Lässigkeit ausstrahlen müsse, vertrat man auch im Sei- und Settecento die Ansicht, jede Arbeit müsse sich durch Anmut – aber nicht durch Anstrengung – auszeichnen. Dies galt in der Rhetorik, im Gesang und Theater ebenso wie in den bildenden Künsten – und prägte vor allem die Entwicklung der Ölskizze und des „virtuosen Stils“ (vgl. Kapitel 3.2.2). Die scheinbare Unvollkommenheit, Spontaneität, ihre schwungvolle Leichtigkeit und Frische machten ihren besonderen Reiz aus. Vgl. Krückmann 1991, S. 160-161; Krückmann 1990, S. 88-92. Zur Bedeutung der Zeichnung siehe auch Garas 1980, S. 5-8.

perspektivischer Verkürzung erzeugt, sondern mittels farblicher Abstufung – seine pastellfarbigen Lichtgestalten erscheinen dem Betrachter räumlich etwas hinter die teils kräftig und kontrastreich gestalteten Figuren versetzt.

Den dekorativen Kurs behielt Carlo Innocenzo Carlone auch noch in seinem Spätwerk bei, das sich in Figurenideal, Oberflächenbehandlung und Farbigkeit als treues Kind der Rokoko-Malerei versteht. Carlones technisch und künstlerisch anspruchsvolle Arbeiten, sein vielseitig einsetzbares Talent bei kleinen, großen und größten Dekorationsaufgaben (und Altarbildern) sowie die zuverlässige Organisation seiner Arbeit machten ihn zu einem der meistbeschäftigten Maler seiner Zeit.³⁰¹ Mit seinem letzten umfangreichen Freskenzyklus in Deutschland (Brühl) zwischen 1747 und 1750 war er am Höhepunkt seines Schaffens angelangt, ehe er sich ganz nach Italien zurückzog und zum überwiegenden Teil sakrale Aufträge ausführte.³⁰²

4.4.2 Komposition und Vorbilder länglicher Deckenfelder

Das Bild als Bühne

Neben den beiden Kuppelausstattungen schuf Carlo Innocenzo Carlone in Niederösterreich auch zwei längliche Deckenfelder. Sie komplettieren den Bilderzyklus der Groß Sieghartser Pfarrkirche mit Szenen aus dem Johannes-Leben. Über dem Presbyterium ist die Darbringung des Hauptes des Johannes Baptista dargestellt, das Bild über der Empore zeigt die Johannes-Predigt – beides Sujets, die von der bildenden Kunst gerne aufgegriffen wurden.³⁰³

³⁰¹ Für den Auftrag in der Ansbacher Residenz erhielt Carlone ein Honorar von 4.000 Gulden – was umgerechnet auf den Quadratmeterpreis etwa dem Honorar Tiepolos für dessen Treppenhausaussmalung von Würzburg entspricht. Vgl. Krückmann 1990, S. 103-104.

³⁰² Gründe dafür waren einerseits andere Auftraggeber, die in Italien nicht die großen Landesfürsten waren, sondern kleinere Pfarreien, Domkapitel oder wohlhabende private Mäzene, andererseits ein geänderter Kunstgeschmack, der sich nun eher an französisch-strengen als an höfisch-verspielten Idealen orientierte. Diese Entwicklung kam besonders der neuen Generation österreichischer und deutscher Künstler entgegen, die sich ab den 20er-Jahren immer besser gegen die italienische Konkurrenz durchzusetzen begann. Vgl. Krückmann 1990, S. 106; Lubitz 1989, S. 56-57.

³⁰³ Die historische Figur des Täufers gilt im Christentum als Vorbereiter und unmittelbarer Wegbereiter des Messias. Johannes hatte zahlreiche Anhänger – unter anderem Soldaten aus dem jüdischen Gefolge König Herodes Antipas, der den Täufer und Prediger als Bedrohung ansah. Er ließ ihn im Frühjahr 35 n. Chr. gefangen nehmen und hinrichten. Legenden nach soll die Königstochter auf Betreiben ihrer Mutter Herodias den Kopf des Täufers als Belohnung für einen Tanz gefordert haben. Jener wird ihr auf einer Schale dargebracht, die sie anschließend Herodias übergibt. Vgl. Seibert 2002, S. 163.

Johannes-Martyrium

Carlone baute die Martyriums-Szene (Abb. 90) wie auf einer Bühne mit Kulissen, Haupt- und Nebenfiguren im Mittelgrund des Bildfeldes auf. Die in leichter Schrägsicht dargestellte Szene wird mithilfe eines treppenartigen Sockels, der parallel zur Bildfläche verläuft, erhöht. Auf diesem Postament, das auch gleichzeitig als Schafott charakterisiert wird, ist die Hauptszene mit dem bereits geköpften Johannes, Salome, Herodias, den Dienerinnen und dem Scharfrichter dargestellt. Die Gruppe wird im Hintergrund wie auch an den Seiten von architektonischen Versatzstücken umgeben bzw. begrenzt – linkerhand lässt sich die Ecke eines Tempels erkennen, rechterhand zeichnet sich eine konkav geschwungene steinsichtige Mauerfront ab, die am äußeren Rand von Baumwipfeln begrenzt wird. Die Architektur im Hintergrund ist nicht deutlich erkennbar, in einer erhaltenen Ölskizze (Abb. 91) jedoch ebenfalls als Tempel deutbar. Links und rechts im Vordergrund lagern Figuren, die dem Geschehen auf dem Schafott folgen. Vor der linken Tempelarchitektur erhebt sich ein etwas niedrigerer Sockelvorbau mit Eckvase, der die Signatur des Künstlers und die Jahreszahl 1727 trägt. Hinter dem Sockel sind zwei Männer dargestellt, deren Blicke auf das Bildzentrum gerichtet sind. Rechts vom Eckpilaster des Tempels ist in Ansätzen noch eine weitere Person erkennbar, die aufgrund ihrer hellen Farbigkeit nur mehr als Umriss erkennbar ist. Sie dreht vor Schrecken den Kopf zur Seite und bedeckt ihr Gesicht. Rechts unterhalb des Sockels, unmittelbar über dem Bildrand hockt ein Mann mit seinem Hund – zwei Repoussoir-Figuren, die einerseits den Vordergrund als Raum definieren, andererseits den Blick des Betrachters weiterleiten. Die gleiche Funktion erfüllen die drei rechts im Vordergrund lagernden Soldaten, deren ganze Aufmerksamkeit ebenfalls auf die Mittelszene gerichtet ist. Unmittelbar hinter dem Scharfrichter steigt eine bewegte Wolkensäule empor, die über dem Leichnam den Blick auf drei Engeln freigibt, die als Zeichen des Märtyrer-Todes einen Palmzweig und einen Lorbeerkranz präsentieren. Bis auf kleine Details (Verlauf der Kette am rechten Handgelenk des Johannes; Anzahl der Männer links vor dem Tempel) entspricht die Ölskizze der späteren Ausführung und kann daher als ein unmittelbarer Entwurf vor Arbeitsbeginn gedeutet werden.³⁰⁴ Die Komposition ist außerdem in einer Radierung (Abb. 92) erhalten, die – seitenverkehrt – in der Gesamtkonstruktion des Freskos genau übereinstimmt und auch der oktogonalen Form des Bildfeldes angepasst ist.³⁰⁵

³⁰⁴ Kat. Ausst., Landshut/Ergolding 1990, S.145.

³⁰⁵ Das Blatt zählt zu der erhaltenen Serie für ein Musterbuch, das Carlone bei dem Verleger Johann Daniel Herz in Augsburg in Auftrag gegeben hatte. Offenbar war es ihm ein Anliegen gewesen, seine bedeutendsten Kompositionen und Figurenstudien zu veröffentlichen. Das Musterbuch wurde jedoch nie vollendet,

In seinem Treppen-Aufbau mit vorgeschobenen Kulissen folgte Carlone einem in Oberitalien bevorzugten und vor allem in Süddeutschland rezipierten Konstruktionsprinzip. Er wandte vergleichbare szenische Kompositionen auch in späteren Werken in Deutschland und Italien an – etwa in seinem Alexander-Zyklus (um 1733) in Ludwigsburg, in den Ölskizzen „Großmut des Scipio“ (56,6 x 96 cm, Österreichische Galerie, Wien) oder „Mucius Scaecola vor Porsenna“ (50 x 83cm, Musée des Beaux-Arts, Strasbourg) sowie in dem Bozzetto für ein Fresko in San Felice del Benaco am Gardasee mit der Darstellung „Martyrium der Hl. Felix und Adauctus“ (1758-61/Abb. 93). Auch hier ist seine Komposition zentral aufgebaut, rechts und links definieren Nebenfiguren, Felsen, Bäume und architektonische Versatzstücke die räumliche Beschaffenheit des Ambientes. Die Zweiergruppe Mann mit Hund ist ein direktes Zitat aus dem Groß Sieghartser Fresko.

Auch bei anderen Oberitalienern lassen sich derartige oder ähnliche Vergleichsbeispiele finden. Sein Lehrmeister Giulio Quaglio etwa gestaltete 1712 das Deckenfresko „Die letzte Kommunion des Hl. Benedikt“ (Abb. 94) in der Pfarrkirche San Paolo d’Argon (15 Kilometer östlich von Bergamo) nach demselben Muster: Die Hauptszene rückte er mittels bildparalleler Mauer und Stufenaufbau in die Höhe, rechts und links flankiert von Architektur und Nebenfiguren. Den unteren Bildrand vor der Steinmauer definieren ebenfalls Figuren und ein schräg in den Raum ragender Sarkophag, wodurch die an sich flache Raumebene etwas an Tiefe gewinnt. Auch in den Arbeiten in Laibach ordnete Quaglio mitunter seine Figuren rund um bzw. auf Architektur-Versatzstücken an, die einerseits den Bildgrund in verschiedene Ebenen gliedern und andererseits die Szene erhöhen (Abb. 26).

Aus seiner Zeit in Passau kannte Carlone mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit auch die Freskoausstattung des Domes St. Stephan, die von seinen Landsmännern Carpofo Tencalla (1623 – 1685) und Carlo Antonio Bussi (1658 – 1690) stammen. Das erste längliche Gewölbe des Mittelschiffs thematisiert die „Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel“ (Abb. 95) und entstand ein Jahr vor Tencallas Tod. Die zentral ins Bildfeld gerückte Komposition baut ebenso auf Architektur-Elementen auf. Allerdings ist der Charakter des Bildes ein ganz anderer als bei Carlone: Tencalla maß weder der ovalen Rahmung, noch dem Standort seines Freskos Bedeutung zu – das Bild versteht sich als reines quadro finto in einem Netz aus Stuckdekor. Aufgrund der vertikalen Projektionsebene nimmt der Betrachter das

zumindest existiert kein gebundenes Exemplar. Erhalten sind nur sechs Einzelblätter. Vgl. Krückmann 1990, S. 97-99.

Deckenfresko in Tafelbildperspektive wahr (vgl. Kapitel 3.2.2). Sein Schwiegersohn Carlo Bussi ging einen Schritt weiter: Er legte seine Deckenfresken auf Untersicht an und stellte sowohl Architektur als auch Figuren perspektivisch verkürzt dar (Abb. 96/Abb. 97).

Neben der oberitalienischen Tendenz zur bühnenartigen Inszenierung spielte auch das Sujet eine entscheidende Rolle für den Bildaufbau in Siegharts: Da Hinrichtungen traditionell auf erhöhten Richterstätten an öffentlichen Plätzen abgehalten wurden, muss dem Treppenaufbau im Zentrum auch eine inhaltliche Bedeutung beigemessen werden. Hierfür spricht ebenso die Tatsache, dass dieser Bildaufbau ein gängiger Typus für das Sujet war – vor allem wenn nicht die unmittelbare Tötungsszene bzw. das Ausholen mit dem Schwert dargestellt werden sollte, sondern die Übergabe des Kopfes an Herodias oder Salome und der Leichnam des Märtyrers. Beispiele für eine Darbringung des Johannes-Hauptes auf erhöhtem Podest sind etwa das Langhausbild aus dem Zyklus von Mattia Preti (1613 – 1669) in der St.-John-Cathedral in der maltesischen Hauptstadt La Valletta (Abb. 98) oder Giambattista Tiepolos Johannes-Enthauptung in der Cappella Colleoni in Bergamo 1732-33 (Abb. 99). Während Preti und Carlone mit der Erscheinung der schwebenden Engeln die himmlische Sphäre mit einbeziehen und auf das Märtyrertum verweisen, inszeniert Tiepolo das Thema in einer Realarchitektur – gleich einer Historie. Wo sich das Ambiente bei Preti und Carlone auf staffageartige Versatzstütze beschränkt, blickt der Betrachter bei Tiepolo in ein gemauertes Verließ, dessen Mittelpunkt ebenfalls ein auf einem Treppenaufbau positioniertes Schafott einnimmt. Sebastiano Ricci konstruierte um 1700 seine Johannes-Enthauptung in der Capella Fulcis von San Pietro (Abb. 100) emotional und kompositorisch besonders lebendig. Wichtigstes Bildelement ist auch hier das im Zentrum positionierte Schafott, auf dem der Leichnam des Täufers zusammengesackt ist. Der Scharfrichter präsentiert der schaulustigen Menge in triumphierender Pose (mit einem Bein auf dem toten Körper) das soeben abgeschlagene Haupt. Die beiden Figuren im Hintergrund starren mit offenem Mund gebannt auf die sich ihnen bietende Szene, während sich die weibliche Figur links im Vordergrund angeekelt mit zugekniffenen Augen abwendet und stürmisch den Schauplatz des Gräuels verlassen will. Unempfindlich gegenüber dem blutigen Schauspiel streckt die weibliche Figur rechts im Bild (wohl Salome) dem Henker die Schale für den Kopf entgegen. Auch hier erscheinen Engel mit Kranz und Palmzweig als Symbol für den Märtyrertod. Ebenso wie Tiepolo 30 Jahre später in Bergamo legt Ricci in San Pietro Wert auf die Charakterisierung seiner Figuren, die er mittels raumgreifender Gestiken und ausdrucksstarker Physiognomie erreicht. Auch Ricci legt die Szene zentral an.

Carlo Innocenzo Carlone arbeitet im Groß Sieghartser Fresko wieder mit Diagonalen: An der unteren linken und rechten Ecke des Bildfelds sind jeweils Figurengruppen positioniert, die die Eckpunkte eines gleichschenkligen Dreiecks markieren; die in einem etwa 45-Grad-Winkel nach oben zu denkenden Diagonalen schneiden sich im dritten Punkt – in der Gruppe der Engeln. Etwa in der Mitte der Dreiecksschenkel (Abb. 101) stellt Carlone Herodias (rechts) und den Scharfrichter (links) dar; der Frau zur Seite stehen zwei Dienerinnen – eine innerhalb, eine außerhalb des Dreiecks. Die kniende weibliche Figur ist Salome. Sie präsentiert dem Scharfrichter eine Rundschale, richtet ihren Blick allerdings auf ihre Mutter. Der Mann setzt einen Fuß auf das Podest und platziert mit seiner rechten Hand das abgeschlagene Haupt des Bußpredigers ruhig auf dem Teller, in der linken Hand hält er das Schwert.

Senkrecht unterhalb der Schale wird der Leichnam des Johannes präsentiert – der Oberkörper ist nach vorne über die Stufen gekippt, aus dem Hals strömt eine Blutfontäne, das rechte Bein lagert bildparallel auf dem steinernen Podest, das linke verschwindet dahinter. Auffällig an dieser gedrehten Haltung ist der fehlende Realbezug zum Thema: Die Figur verrät vielmehr, dass sie das Ergebnis einer der zahlreichen Körperstudien des Künstlers gewesen sein muss als die logische Folgerung eines Sturzes nach der Enthauptung – das aktive Moment wird völlig ausgeklammert.³⁰⁶ Carlones Bild ist eine handwerklich gute Inszenierung, ein Bühnenstück, das sich auch als solches zu erkennen gibt: die Protagonisten in der Mitte – anmutige Haltungen, erstarrte Gesten; die Statisten – rechts und links wohl platzierte Zuschauer mit teilnahmsvollen Gesichtern bis neutralem Habitus. Aktiv in Bewegung scheinen nur die Draperien zu sein, mit deren Hilfe der Künstler dynamische Akzente zu setzen versucht.

³⁰⁶ Als anschauliches Beispiel für sein sorgfältiges Vorstudium kann ein im englischen Kunsthandel aufgetauchtes Ölskizzenblatt (Abb. 102) dienen, auf dem Carlone mit verschiedenen Körperhaltungen und Modellierungen von fliegenden Putten experimentierte. Wie umfangreich seine Sammlung an Studienblättern gewesen sein muss, geht aus seinem Nachlass hervor. In den zwei heute bekannten Editionen des Nachlass-Katalogs, die sein Sohn Giambattista Carlone erstmals 1786 in Como herausgegeben hatte, sind neben seinen eigenen Skizzen und Bozzetti summarisch 150 Zeichnungen (Kopien und Originale) verschiedener Künstler verzeichnet, des weiteren 130 Aktstudien von römischen, venezianischen und lombardischen Künstlern sowie 2.000 römische, venezianische, flämische und französische Drucke, die großteils aus dem 17. und 18. Jahrhundert stammen. Der Sohn wollte die Sammlung möglichst gewinnbringend verkaufen, weshalb er sie in mehreren Teilen publizierte. Bekannt sind heute die New Yorker Kopie der zweiten Ausgabe „*Catalogo degli abbozzi di pitture sacre, e profane ad oglio, ed a fresco di Carlo Carlone, de suoi disegni originali, e di diversi autori*“ (nach 1786) und die von Fausto Lechi entdeckten Teilblätter der dritten Ausgabe im Archiv des Fürsten Faustino Lechi (zwischen 1786 und 1795). Vgl. Mac Rae 1967, S. 145-147; Füsslin 1779, S. 228; Giovio 1784, S. 26.

Vergleicht man die Groß Sieghartser Martyriums-Szene nochmals mit dem Fresko, das Tiepolo fünf Jahre später in Bergamo umsetzte (Abb. 99), erkennt man, wie anders der Venezianer das Thema interpretierte. Obwohl auch bei Tiepolo davon ausgegangen werden kann, dass er sich für seinen Märtyrer einer Aktstudie als Vorlage bediente, ist die Umsetzung eine weit andere: Die Position des Leichnams macht die Hinrichtungsszene im Vorfeld glaubhaft und realitätsnah – der Körper, der zuvor noch aufrecht gekniet hatte, ist in sich zusammengesunken und nach vorne gekippt. Bei Carlone schwingt dieser aktive Moment des Zusammen- und Nachvornesackens – der Moment des Enthauptens und des Sterbens – nicht mit. Tiepolo visualisiert mit seinem sachlichen Realismus, der ohne große Gesten und wallende Kleider auskommt, die volle Bandbreite an auftretenden Emotionen bei einer Hinrichtung. Während in Tiepolos Szenario vom Schwert des Scharfrichters noch das Blut tropft, ist die Klinge bei Carlone makellos.

Johannes-Predigt

Das zweite oktagonale Fresko, das Carlone über der Empore schuf, stellt die Predigt des Johannes dar (Abb. 103).³⁰⁷ Als Schauplatz für die Szene wird in den Evangelien die Wüste Judäa bzw. das Gebiet um den Jordan genannt.³⁰⁸ Johannes verkündet dort die Ankunft des Messias, predigt zu den Menschen, sich taufen zu lassen und ihre Sünden zu bereuen. Unter seinen zahlreichen Zuhörern sind Menschen aller sozialen Schichten – Laien, Priester, Soldaten, Zöllner, Leviten und Pharisäer. Den Schriften des Johannes Evangelista zufolge entsandte die jüdische Behörde in Jerusalem Vertreter des Hohen Rates, um den Bußprediger zu verhören.³⁰⁹ Diesem Rat gehörten drei Gruppen an – die so genannten Hohepriester (der amtierende Hohepriester und andere Oberpriester, meist Sadduzäer), die Ältesten (Vertreter des Laienadels) und Schriftgelehrte, die vorwiegend aus dem Kreis der Pharisäer stammten. So ergibt sich für die Zuhörerschaft des Johannes Baptista ein sehr differenziertes soziales Bild, das auch Carlone in seinem Sieghartser Fresko umzusetzen versuchte: Es sind sowohl

³⁰⁷ Der schlechte Erhaltungszustand lässt heute nur mehr Vermutungen über die ursprüngliche Strahlkraft und Farbakzentuierung zu. Das Fresko ist das einzige aus dem Siegharts-Zyklus, für welches bis dato keine Vorzeichnung oder Ölskizze gefunden wurde.

³⁰⁸ „In jenen Tagen trat Johannes der Täufer auf und verkündete in der Wüste von Judäa; Kehrt um! Denn das Himmelreich ist nahe.“ Vgl. Matthäus 3,1-3,2. „Da erging in der Wüste das Wort Gottes an Johannes, den Sohn des Zacharias. Und er zog in die Gegend am Jordan und verkündete überall Umkehr und Taufe zur Vergebung der Sünden.“ Vgl. Lukas 3,2-3,3.

³⁰⁹ „Als die Juden von Jerusalem aus Priester und Leviten zu ihm sandten mit der Frage: Wer bist du?, bekannte er und leugnete nicht; er bekannte: Ich bin nicht der Messias. [...] Da fragten sie ihn: Wer bist du? Wir müssen denen, die uns gesandt haben, Auskunft geben. [...] Dies geschah in Betanien, auf der anderen Seite des Jordan, wo Johannes taufte.“ Vgl. Johannes 1,19-1,28.

Männer als auch Frauen und Kinder dargestellt, die den Worten des Johannes folgen; die Dreiergruppe im Zentrum ist auffälliger gekleidet und somit als sozial höher gestellt einzustufen. Es wäre auch möglich, dass der Künstler hier eben jene Bibelstelle darstellte, in der die Mitglieder des Hohen Rates den Täufer befragen.

Carlone baut in der Johannes-Predigt eine ähnliche Szenerie auf wie im Martyriums-Fresko. Die Hauptgruppe mit dem Täufer und drei männlichen Figuren befindet sich im Bildzentrum; jeweils links und rechts über den unteren Ecken des Bildfelds lagern weitere Zuhörer. Neu ist hier die rein vegetative Kulisse – die Szene spielt in einer Landschaft, die rechts und links durch ansteigende Hügel und felsiges Terrain begrenzt, im Hintergrund durch palmartige Gewächse und Laubbäume bereichert wird. Im Gegensatz zum Martyrium, wo eine abgestufte Sockelzone die Hauptszene erhöht, bildet in der Predigt unmittelbar über dem Stuckrahmen eine ansteigende Wiese mit einer zentral positionierten Figur den Vordergrund. Begrenzt wird der Grashügel an der linken Bildecke von einem Felsblock, auf dem eine Figur Platz genommen hat und den Blick ins Zentrum richtet. Sie entspricht in ihrer Funktion der Gruppe „Mann mit Hund“ in der Martyriums-Szene: Sie schließt den Vordergrund räumlich ab und leitet die Aufmerksamkeit auf den Mittelgrund. Die im Halbprofil dargestellte Figur in der Mitte blickt auf den Prediger, der im Mittelgrund, etwas aus dem Zentrum gerückt, auf einem stufenartigen Felsen steht und seine Rechte gen Himmel richtet. Sein erstes Attribut – den Kreuzstab mit Schriftband („*Ecce Agnus Dei*“) – hält er in der Linken, zu seinen Füßen liegt als zweites Attribut das Lamm Gottes. Seine unmittelbaren Zuhörer sind neben der zentralen Figur zwei Männer (einer mit Turban), weiters drei Figurengruppen (zwei Frauen, drei Männer, eine Frau mit Kind auf dem Arm) in der rechten Bildhälfte, zwei Frauen und ein Mann (mit Umhang) in der linken Hälfte hinter der Repoussoir-Figur. Der Hintergrund gliedert sich durch unterschiedlich hohe und perspektivisch verkürzte Vegetation. Im verblassten Blau des Himmels zeichnet sich eine hellrosa-farbige Wolkensäule ab, die nach oben aufzusteigen scheint.

Es ist unwahrscheinlich, dass Carlone bei der Landschaftsszene in Groß Siegharts auf heimische Vorbilder zurückgriff, da in der österreichischen Deckenmalerei des ersten Drittels des Settecento terrestrische Szenen im Gewölbe eines Kirchenraumes eher die Ausnahme bildeten. Diese Standorte waren thematisch vor allem Glorien und Himmelfahrten vorbehalten, weshalb die Künstler meist auf die Einbindung irdischer Details verzichteten. Auch die Mehrheit der profanen Deckenverzierungen, die Platz boten für mythologische Allegorien auf den Auftraggeber oder olympische Gelage in verschiedensten Variationen,

kam vielerorts ohne irdische Versatzstücke aus. Das Bild an der Decke wurde als Möglichkeit genutzt, das Mauerwerk eines Raumes mit illusionistischen Mitteln aufzubrechen und einen Blick auf die Himmelszone zu gewähren. Daher wurde vom Sujet her der malerische Verweis auf die irdische Zone nicht verlangt – diese war durch die reale Architektur bereits gegeben (vgl. Kapitel 3.2.2).

Im Gegensatz zur österreichischen Deckenmalerei am Beginn des 18. Jahrhunderts war es in Italien durchaus üblich, vegetative Details bei speziellen narrativen Szenen an der Decke zu verwenden. Ein anschauliches Beispiel ist etwa die großflächige Ausstattung des Palazzo Capponi in Florenz, die sich aus einem Freskenzyklus mit Darstellungen der vier Elemente, der vier Jahreszeiten, der fünf Sinne, dem „Raub der Proserpina“ oder Ovids Metamorphosen zusammensetzt. Giovanni Camillo Sagrestani und Ranieri del Pace gestalteten 1704 unter anderem das Sujet der vier Jahreszeiten (Abb. 104): Entlang des rechteckigen Bildfelds erstreckt sich eine Naturszene mit Figurengruppen, Bäumen, Tieren, Häusern und Felsen; in der Mitte des Freskos tritt dann die himmlische Sphäre mit Wolken und Göttern in Erscheinung.

Ebenso baute Antonio Domenico Gabbiani (1652 – 1726) bei seinen Arbeiten im Florentiner Palazzo Pitti Anfang der 90er-Jahre immer auch die irdische Sphäre in seine Dekorationen ein. Selbst bei kleineren Deckenspiegeln, in denen er nur zwei bis drei allegorische Figuren darstellte, verzichtete er nicht auf eine terrestrische Zone. In seinem Deckenfresko „Die Zeit und die Künste begleiten die Wissenschaft und verbannen die Unwissenheit“ (Abb. 105) kombinierte er die allegorische Szene mit der Darstellung der vier Jahreszeiten – und versetzte damit beide auf einen irdischen Schauplatz: Architektonische, heraldische und vegetative Elemente mischen sich zwischen die Figurengruppen und interpretieren die Saaldecke damit eben nicht als Erweiterung des Realraumes, sondern als eigenständige, in sich geschlossene narrative Szene, gleichbedeutend einem *quadro riportato*.

In Italien hätte Carlone jede Menge Möglichkeiten gehabt, narrative Szenen mit landschaftlichem Ambiente zu studieren, doch wo hätte er eine Landschaftsszene in einem Kirchengewölbe sehen und eventuelle Anregungen für die Groß Sieghartser Pfarrkirche erhalten können? – Eine Gelegenheit hätte sich ihm wahrscheinlich in Süddeutschland geboten, wo die lokalen Schulen in den 20er-Jahren des Settecento den Schwerpunkt im

erzählerischen Charakter der kirchlichen Malerei sahen und nicht mehr vordergründig in der illusionistischen Raumöffnung.³¹⁰ Bei Cosmas Damian Asam (1686 – 1739) oder Johann Baptist Zimmermann (1680 – 1758) wuchsen die terrestrischen Bausteine mitunter zu üppiger Vegetation heran, wenn es dem Verständnis des Sujets dienlich war.

Als Bildelement in die süddeutsche Freskomalerei eingeführt hatte die irdische Zone Jacopo Amigoni (1682 – 1752). Der Neapolitaner hatte in Venedig seine Ausbildung erhalten und mit Beginn seiner Tätigkeit im süddeutschen Raum auch venezianische Stilelemente in den Norden vermittelt. Zwischen 1717 und 1727 arbeitete er für den bayerischen Hof in Nymphenburg bei München, 1719 freskierte er die Bibliothek der Abtei von Ottobeuren, ein Jahr darauf folgte sein großer Dekorationsauftrag in der Sommerresidenz Schleißheim von Kurfürst Max Emanuel, wo er einen umfangreichen mythologischen Zyklus mit Themen der Ilias und der Äneis realisierte.³¹¹ In den Appartements stellte er narrative Szenen an der Decke auf felsigem Terrain über einer hohen Quadratur-Zone dar (Abb. 106). Bereits in der Scheinarchitektur kommt das vegetabile Moment zum Tragen: An den gemalten Skulpturen und Bauteilen winden sich sommergrüne Ranken empor, über der abschließenden Gebälkzone wächst blassviolett Blattwerk. Darüber ragt zentral ein bewachsener Felsvorsprung in den Raum und leitet den Blick weiter auf die Hauptszene im Mittelgrund, die auf einem grün-bräunlichen Gelände spielt. Der nur mehr schemenhaft erkennbare Hintergrund wird rechts durch Berge mit Figuren definiert. Zur gleichen Zeit arbeitete auch Asam in Schloss Schleißheim, wo er in der Laternenkuppel des Treppenhauses eine dramatische Szene auf aufsteigendem, felsigem Terrain schuf (Abb. 107). Nur im oberen rechten Bildfeld geben Vegetation und Figuren den Blick auf den Himmel frei.

Bei diesen Darstellungen handelt es sich wie erwähnt um narrative Szenen für einen profanen Auftrag, aber auch in Sakralräumen verwendeten Asam und Amigoni die irdische Zone dort, wo sie vom Sujet her nicht unbedingt verlangt wurde. In der Benediktinerabtei Ottobeuren etwa malte der Italiener ab 1725 eine Himmelfahrt Christi (Abb. 108) und eine Beweinung Christi (Abb. 109). In beiden Fresken setzt direkt über dem Kuppelrand eine in unterschiedlichen Farbnuancen gestaltete terrestrische Zone ein. Felsen, Wiesen und Erdhügel betten die Beweinung des Leichnams Christi in ein natürliches Ambiente ein, während am

³¹⁰ Lubitz 1989, S. 175. Siehe auch Heyn 1979.

³¹¹ Pallucchini 1960, S. 32-33.

Himmel voluminöse Wolkengebilde die Sphäre der Engel darstellen. Auch wenn der „Erdstreifen“ die gesamte Kuppel umrahmt, herrscht eine klare Trennung der beiden Sphären vor: Der Leichnam, die Trauernden, die Zuschauer – alle nehmen nur eine Hälfte des Kuppelrunds ein, die andere ist den himmlischen Bewohnern vorbehalten. In der Himmelfahrt ist die Szene vielmehr um die gesamte Kuppel aufgebaut, Christus (links flankiert von Gottvater, rechts von der menschlichen Figur des Hl. Geistes) nimmt traditionell den Platz im Kuppelscheitel ein – allerdings etwas unterhalb der Mitte; die Apostel sind nebeneinander auf dem Erdstreifen angeordnet und richten ihre Blicke teils auf den Auferstandenen, teils auf einander oder zu Boden. Oberhalb der Mitte wird die himmlische Zone von Engeln bevölkert. Die Komposition erinnert in der Positionierung und perspektivischen Verkürzung der Apostel an Sebastiano Riccis Deckenlösung in der Capella del Sacramento von Santa Giustina in Padua (Abb. 15). Bei Ricci nehmen die Anhänger Christi allerdings direkt auf dem Abschlussgesims der Architektur ihren Platz ein (Abb. 110), sie leiten dadurch direkt vom Realraum in die malerische Illusion des offenen Gewölbes über. Amigoni gesteht seinen Aposteln einen eigenen terrestrischen Bereich zu, der das Kuppelfresco somit als selbstständiges Bild interpretiert.

Es ist nicht sicher, ob Carlo Innocenzo Carlone derartige Darstellungen Amigonis während seiner Aufenthalte in Deutschland oder womöglich bereits während seiner Studienzeit in Venedig kennen lernte. Zumindest wäre es ihm während seines ersten Engagements in Ludwigsburg (1720-22) möglich gewesen, die Arbeiten Amigonis oder Asams im 215 Kilometer entfernten Schloss Schleißheim zu sehen. Dass er sich mit dem Œuvre des Neapolitaners in irgendeiner Weise auseinander gesetzt hat, beweist jedoch die Entwicklung seiner Farbpalette. Daher ist es nicht unwahrscheinlich, dass sich Carlone auch bei den Landschaftsszenen an Kirchendecken anregen ließ.

4.4.3 Schlussbetrachtung

Form- und Farbentwicklung

Bei der Beurteilung von Carlo Innocenzo Carlones Stilentwicklung punkto Farb- und Figurenstil können die Groß Sieghartser Fresken – ob ihres partiell schlechten Erhaltungszustandes – nur bedingt Aufschlüsse geben. Helligkeit und Strahlkraft müssen kräftiger und satter gedacht werden, wie uns das gleichzeitig entstandene Deckenfresko in Schloss Hof (Abb. 58) vor Augen führt.

Carlones Frühwerk zeichnet sich durch vereinzelt kräftige Farbakzente (sattes Scharlachrot, strahlendes Blau, dunkles Ocker) in den Draperien aus – die Stoffbahnen bestehen zum Teil nur aus einer einzigen Farbe (Abb. 77), wohingegen er zu Beginn der 20er-Jahre immer mehr Pastelltöne in seine Palette aufnimmt und auf differenziertere Farbschattierungen achtet (Abb. 78/Abb. 69). Durch partielle Beleuchtung erscheinen große Farbflächen wie Draperien und Wolken an Kanten und Konturen zum einen lichtgetränkt, zum anderen farbgesättigt, wodurch ein reizvoller Kontrast entsteht. Diese koloristische Weiterentwicklung tritt auch beim Schloss Hofer Kuppelfresko (Abb. 58/Abb. 84) in Erscheinung – und muss vielleicht auch in einem intensiveren Ausmaß für die Groß Sieghartser Kuppel angenommen werden. Letztere wirkt in ihrer Pastellfarbigkeit luftig und kühl; Carlone verwendete unterschiedliche Nuancen von Veilchenblau, hellem Ocker und hellem Grün, Zitronengelb, Weiß, mattem Rosa und Violett. In der Martyriumsszene kommen noch helle Grau- und Sandfarben hinzu, bei der Predigtszene vor allem dunkles Siena und Smaragdgrün für die Vegetation.

Die gezielt eingesetzte Lichtperspektive ist das einzige Hilfsmittel, das Carlone auch in Niederösterreich zur Verdeutlichung von Höhenunterschieden anwendet: Nicht Figuren, sondern Farben werden „verkürzt“. Die Figuren, die auf nicht mehr als zwei Ebenen aufgeteilt sind, unterscheiden sich – gemäß ihrer Nähe zum Realraum – in ihrer Plastizität, Farb- und Leuchtkraft; jene auf der zweiten Ebene verblassen oft schon zur Silhouette. Carlone trifft seine Wahl für eine Raumkomposition im Allgemeinen aufgrund der Gewölbeform, die freskiert werden soll: Bei seinen ersten Kuppeldekorationen orientiert er sich noch stärker an den illusionistischen Vorstellungen des römischen Spätbarock, in Groß Siegharts wendet er sein gängiges Ebenen-Prinzip des „Hintereinanderschachtelns“ auch für eine Kuppel an: Die Figuren werden in einem rhythmischen Muster zu kleinen Gruppen auf Wolkenbänken innerhalb zweier Ebenen angeordnet, die sich farblich kontrastieren. Durch unterschiedliche

Licht- und Farbbehandlung entsteht ein optischer „Tiefenzug“, der die Figuren räumlich glaubhaft von einander trennt.

In den Niederösterreich-Werken kann man auch die Weiterentwicklung im Figurenstil nachvollziehen. Bereits in den frühen 20er-Jahren beginnt Carlone, seine Figuren malerischer anzulegen – die grafische Härte und die dramatische Interaktion, wie sie etwa im Palais Daun-Kinsky (Abb. 39) auftreten, sind zugunsten von malerischem Schwung und beruhigten Posen (Abb. 111) reduziert. Doch auch wenn Carlone sich stärker malerischen Gestaltungsmöglichkeiten zuwendet, orientiert er sich in seinen Fresken in Schoss Hof und Groß Siegharts nach wie vor an der plastischen Form – vergleichbar mit Ricci oder Amigoni.³¹² Sein Pinselstrich ist locker und schwungvoll, aber kontrolliert; er folgt den Konturen, setzt schimmernde Reflexe, ohne dem „vibrierenden Strich“³¹³ des Giovanni Antonio Pellegrini (1675-1741) nachzueifern. Im Figurenbild entdeckt er ab den 20er-Jahren seine Vorliebe für längliche und zierlichere Proportionen mit anmutigen, manchmal auch erstarrt wirkenden Posen: Seine Hauptfiguren (allen voran Gottvater) präsentieren sich in souveräner, anmutiger und gediegener Haltung (Abb. 82/Abb. 79), während vor allem die kleineren Figuren (Putti) oft in quirligen und raumgreifenden Körperdrehungen dargestellt sind.

Die Groß Sieghartser Fresken sind außerdem ein gutes Beispiel, um zu demonstrieren, welchen Wert Carlone den einzelnen Bildelementen zukommen lässt: Das feine Spiel der Muskeln bei männlichen Akten ist genau ausgearbeitet, wohingegen Gewandfalten, Wolkenpartien und zum Teil Physiognomien generalisierend und locker skizziert werden – oft ohne Details oder differenzierte Oberflächenreize. Im Gegensatz zu den pathetischen Haltungen und Gestiken der Figuren entwickeln die Draperien ein auffälliges Eigenleben: Einmal winden sie sich unnatürlich um ihren Träger (Abb. 112), ein anderes Mal legen sie sich in bauschige Falten (Abb. 72) oder bilden flatternde Zipfel (Abb. 113/Abb. 114), um Dynamik zu erzeugen.

³¹² Formauflösend malt Carlone nur in seinen Ölskizzen, in denen er (gattungsbedingt) auf andere Kriterien Wert legt. Vgl. Krückmann 1990.

³¹³ Pallucchini 1960, S. 26.

Meister oder Werkstatt?

Abschließend soll hier noch eine Randbemerkung zur Händescheidung zwischen dem Meister und seinen Schülern Platz finden. Anlass dafür bieten drei Figuren aus den länglichen Gewölbefresken der Groß Sieghartser Pfarrkirche, die einige Stildiskrepanzen zu den übrigen Figuren im Niederösterreich-Ceuvre aufweisen. Die Vermutung liegt deshalb nahe, dass Carlone hier die Ausführung bzw. Fertigstellung zum Teil seinen Lehrlingen oder Mitarbeitern überlassen haben könnte. Aufgrund seiner Familientradition war es der Oberitaliener gewohnt, in großen Handwerksgruppen zu arbeiten, weshalb er auch unmittelbar nach seiner Studienzeit eine Werkstatt in Passau einrichtete (vgl. Kapitel 4.2.2). Auch wenn für seine Zeit in Wien und Prag keine Schüler belegbar sind, muss aufgrund der Vielzahl an parallelen Aufträgen eine Werkstatt angenommen werden.

Für Carlone selbst ungewöhnlich erscheinen die über der linken Ecke platzierte Repoussoir-Figur (Abb. 103) und die vordere männliche Figur über der rechten Ecke (Abb. 104) in der Predigtszene. Beide sind teils steif und verkrampft bzw. unnatürlich in der Landschaft positioniert. Der linke Mann greift weit hinter sich und stützt sich auf dem abfallenden felsigen Gelände ungeschickt mit den Handrücken auf, während er mit den Füßen versucht, sich in seiner wackeligen Position zu halten. Auf der anderen Seite lagert ein Mann – ebenfalls auf abfallendem Terrain – auf dem Rücken, dreht den Oberkörper nach rechts außen, richtet seinen Blick aber – beinahe erschrocken – auf den Prediger. Mit dem rechten Bein sucht der Zuhörer Halt auf dem Untergrund, das linke ist an den Körper herangezogen und etwas vom Boden abgehoben. Diese unbequeme Körperhaltung, die abweisende Drehung und die erschrockene Mimik evozieren einen gewissen Fluchtgedanken an der Figur, der aus dem Sujet nicht nachvollziehbar wird. Es könnte sich dabei entweder um eine bewusste Interpretation Carlones bzw. eines Schülers handeln oder um eine wenig überzeugend „lässige“ Zuhörer-Pose.

Die zahlreichen Figurenstudien nach dem lebenden Modell und die präzise formulierten Akte in den Fresken zeugen von Carlones Begabung in der anatomischen Zeichnung. Im Vergleich dazu zeigen die beiden Randfiguren in der Groß Sieghartser Predigtszene gewisse Schwächen, die sich angesichts Carlones typischer Formgebung wohl nicht auf den Meister selbst als Urheber zurückführen lassen. In den Apostelgruppen (Abb. 71) etwa stellt er eine wesentlich glaubhaftere, natürlichere und elegantere Haltung „auf“ der Scheinarchitektur dar.

Als Vergleichsbeispiel kann auch das 1726 in Como entstandene Deckenfresko des Palazzo Gallio herangezogen werden.

In dem ovalen Stiegenhausfresko (Abb. 115) malt Carlone die Allegorie „Herkules wird von der Weisheit zur Unsterblichkeit geführt“. Die Szene spielt in den Wolken und kommt daher ohne terrestrische Details aus. Die rechte Figurengruppe in der Mitte des Deckenspiegels (Abb. 116) präsentiert dem Betrachter gleich drei die Hauptszene beobachtende männliche Sitzfiguren. Die vordere Rückenfigur (Mars?) sitzt mit gekreuzten Beinen auf einer Wolke, stützt sich mit dem rechten Arm auf ein Waffenschild und rafft mit dem linken Handrücken einen Gewandbausch an der Lendenwirbelsäule. Diese Armhaltung erfüllt hier allerdings keine tragende Funktion, sondern offenbar nur eine ästhetische. In Como schuf Carlone noch eine Figur (Neptun?), die das Spiel des Tragens und Lastens perfekt verkörpert: Sie befindet sich rechts oberhalb der vorderen „Figur mit Schild“, stützt sich – den linken Ellenbogen auf dem rechten Oberschenkel – mit der Faust das Kinn, mit dem rechten Arm greift sie hinter sich, stützt sich mit der Handfläche auf dem Untergrund ab und tariert so ihr Körpergewicht. Deutlich wird hier nochmals der Unterschied zwischen der lastenden Pose (dargestellt durch die natürliche Haltung mit der Handfläche) und der ästhetischen (dargestellt durch die Draperie raffende Geste mit dem Handrücken). Es wäre denkbar, dass diese Posen in Groß Siegharts (Abb. 103) von einem Carlone-Schüler falsch interpretiert oder falsch umgesetzt wurden. In der Figur des Chronos (links hinter „Mars“) könnte auch die Erklärung liegen, wie die „lässige“ Haltung in der Predigszene (Abb. 104) ursprünglich gemeint gewesen sein könnte: Das linke Bein ist ausgestreckt, das rechte aufgestellt, beide geben der Figur ihren Halt am Untergrund. – Das ein Jahr vor Groß Siegharts entstandene Stiegenhausfresko in Como bekräftigt die Annahme, Carlone habe die oben beschriebenen Figuren in der Johannes-Predigt nicht selbst ausgeführt.

Fazit

Carlones Freskenaufträge in Niederösterreich stellen eine Vorstufe zum dekorativen Rokoko dar. Die Komposition der Kuppelfresken von Schloss Hof und Groß Siegharts lässt zwar als Vorbild noch das raumillusionistische Konzept der Wolkenspirale erkennen, das in spätrömischen Kirchen gerne verwendet wurde und seinen Ursprung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hat, Carlone löste sich hier (im Vergleich zu früheren Kuppellösungen) allerdings stärker von dem optisch aufstrebenden Kegel aus Wolken und Figuren, zugunsten einer lockereren Anordnung auf zwei dicht hintereinander liegenden Ebenen. Er verfolgte in

Groß Siegharts und Schloss Hof deutlich dekorative Ziele. Seine Farbpalette verrät die Auseinandersetzung mit der neuen venezianischen Schule eines Sebastiano Ricci und Jacopo Amigoni, sein länglicher und zierlicher Figurenstil, sein schwungvoller Pinselstrich und die lockere Malweise weisen ihn als begabten Dekorateur aus, der sein Hauptaugenmerk auf die Gesamtwirkung, nicht auf das Einzelelement legte.

Ebenso verfährt Carlone in seinen narrativen Szenen aus dem Leben des Johannes. Im Gegensatz zu Riccis dramatischer Inszenierung oder Tiepolos überzeugendem Realismus begnügt er sich mit einer eher statischen Darstellung, die rein formalen Kriterien folgt: Anmutige und elegante Posen werden gegenüber theatralischen Gesten oder alltagstauglichen Szenen bevorzugt. Nach dem dekorativen Gesamterscheinungsbild bestimmt Carlone auch die Farbauswahl. Die Farben sind hell und luftig – der Künstler verzichtet auf dramatische Hell-Dunkel-Effekte und damit auch auf die Möglichkeit, das Sujet stärker in den Vordergrund zu stellen oder seine Figuren als Akteure psychologisch deutlicher herauszuarbeiten. Carlone verband die venezianischen Farben der *chiaristi* mit der anmutigen Figurengestaltung des spätbarocken Klassizismus eines Maratta oder Trevisani – und fand so zu einer ausgeglichenen, ästhetischen Komposition. Die einzigen Effekte setzt Carlone in den expressiv bewegten Draperien.

Die Niederösterreich-Fresken verdeutlichen besonders gut, dass Carlone zu allererst Dekorateur war – auch wenn er sich an den stilistischen Neuerungen, die er in Rom und Venedig kennen gelehrt hatte, orientierte, Skizzen anderer Künstler sammelte und selbst akademische Studien betrieb. Wie sein Bruder Diego blieb auch Carlo der Handwerkstradition seiner Familie treu. Er arbeitete schnell und gekonnt, sein schwungvoller Pinselstrich skizzierte stets ähnliche Figurentypen und verdichtete die Einzelelemente zu einem ästhetischen Ganzen. Themenbezogene Dramatik, kleinteilige Binnenzeichnung oder psychologische Charakterisierung der Figuren sucht man in Schloss Hof und Groß Siegharts (wie auch in Carlones späteren Fresken) vergebens. Der generelle Kunstgeschmack am Beginn des Settecento kam der Arbeitsweise des Oberitalieners noch entgegen, als sich aber ab den 30er-Jahren die puristische Strenge der französischen Klassik gegen das höfisch verspielte Rokoko durchzusetzen begann, legten die Auftraggeber wieder größeren Wert auf narrative Qualitäten. Heimischen Künstlern wurde gegenüber den italienischen Dekorateurinnen immer öfter der Vorzug gegeben. Auch wenn Carlone als reicher und angesehener Mann in seine Heimat zurückkehrte und dort noch zahlreiche Aufträge ausführte, ist zu beobachten,

dass er sich – auch in seiner letzten Schaffensperiode – nicht mit den neuen künstlerischen Entwicklungen Europas auseinander setzte. Er blieb den dekorativen Mustern, die er in Niederösterreich anwandte, auch dann noch treu, als sich der internationale Trend längst an anderen Idealen orientierte.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Roettgen 2007, S. 17, Abb. 145a/b. **Abb. 2:** Roettgen 2007, Tafel 151. **Abb. 3:** Roettgen 2007, S. 59, Abb. 149. **Abb. 4:** Roettgen 2007, S. 269, Abb. 224. **Abb. 5:** Roettgen 2007, Tafel 142. **Abb. 6:** Prohaska 2001, S. 143, Abb. 160. **Abb. 7:** Roettgen 2007, S. 347, Abb. 223a. **Abb. 8:** Roettgen 2007, S. 30, Abb. 153. **Abb. 9:** Bilddatenbank der Universität Bern, Institut für Kunstgeschichte. **Abb. 10:** Ganz 2003, S. 34, Abb. 24. **Abb. 11:** Roettgen 2007, S. 149, Abb. 197a. **Abb. 12:** Roettgen 2007, Tafel 214. **Abb. 13:** Roettgen 2007, Tafel 218. **Abb. 14:** Roettgen 2007, Tafel: 221a. **Abb. 15:** Scarpia 2006, S. 95, Tafel XVI. **Abb. 16:** Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/diziani/index.html>). **Abb. 17:** Krückmann 2004, S. 61, Abb. 38. **Abb. 18:** Langer 1990, S. 48. **Abb. 19:** Colombo/Coppa 1997, 28. **Abb. 20:** Bergamini 1994, S. 93. **Abb. 21:** Bergamini 1994, S. 105. **Abb. 22:** Bergamini 1994, S. 140. **Abb. 23:** Bergamini 1994, S. 149. **Abb. 24:** Bergamini 1994, S. 157. **Abb. 25:** Bergamini 1994, S. 170. **Abb. 26:** Bergamini 1994, S. 173. **Abb. 27:** Bergamini 1994, S. 176. **Abb. 28:** Bergamini 1994, S. 180. **Abb. 29:** Langer 1990, S. 102, Abb. 78. **Abb. 30-32:** Farbdiaarchiv des Münchner Zentralinstituts für Kunstgeschichte (www.zi.fotothek.org). **Abb. 33:** Hawlik-van de Water 1996, S. 34. **Abb. 34:** Kunsthistorisches Institut der Universität Wien, UNIDAM. **Abb. 35:** Barigozzi Brini/Garas 1967, Abb. 4. **Abb. 36:** Kunsthistorisches Institut der Universität Wien, UNIDAM. **Abb. 37:** Farbdiaarchiv des Münchner Zentralinstituts für Kunstgeschichte (www.zi.fotothek.org). **Abb. 38:** Prohaska 2001, S. 128, Abb. 139. **Abb. 39:** Prohaska 2001, S. 129, Abb. 141. **Abb. 40:** Bergamini 1994, S. 164. **Abb. 41:** Prohaska 2001, S. 132, Abb. 146. **Abb. 42:** Scarpia 2006, S. 86, Tafel VI. **Abb. 43:** Bergamini 1994, S. 198. **Abb. 44:** Bergamini 1994, S. 201. **Abb. 45:** Pedrocco 2000, S. 185. **Abb. 46:** Prohaska 2001, S. 135, Abb. 151. **Abb. 47:** Farbdiaarchiv des Münchner Zentralinstituts für Kunstgeschichte (www.zi.fotothek.org). **Abb. 48:** Scarpia 2006, S. 110, Tafel XXXIV. **Abb. 49-50:** © Huberta Weigl (Kunsthistorisches Institut der Universität Wien, UNIDAM). **Abb. 51-52:** © Markus Lohninger (privat). **Abb. 53:** DiFederico 1977, Tafel 4. **Abb. 54:** Langer 1990, S. 135, Abb. 125. **Abb. 55-58:** © Markus Lohninger (privat). **Abb. 59:** Krückmann 1990, S. 80, Abb. 53. **Abb. 60-65:** © Markus Lohninger (privat). **Abb. 66:** Roettgen 2007, S. 248, Abb. 43. **Abb. 67:** Kat. Ausst., München 1986, Tafel 1. **Abb. 68:** Langer 1990, S. 52, Abb. 22. **Abb. 69:** Bäuerle/Wenger 1998, S. 56. **Abb. 70:** Bilddatenbank des Indianapolis Museum of Art (<http://www.imamuseum.org/explore/artwork/1634?>). **Abb. 71-74:** © Markus Lohninger (privat). **Abb. 75:** © Jörg P. Anders (Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz). **Abb. 76:** Kat. Ausst., Landshut/Ergolding 1990, S. 143, Abb. 135. **Abb. 77:** Prohaska 2001, S. 138, Abb. 153. **Abb. 78:** Langer 1990, S. 52, Abb. 22. **Abb. 79-84:** © Markus Lohninger (privat). **Abb. 85:** Farbdiaarchiv des Münchner Zentralinstituts für Kunstgeschichte (www.zi.fotothek.org). **Abb. 86:** Langer 1990, S. 53, Abb. 23. **Abb. 87-88:** Farbdiaarchiv des Münchner Zentralinstituts für Kunstgeschichte (www.zi.fotothek.org). **Abb. 89:** Langer 1990, S. 96, Abb. 69. **Abb. 90:** © Markus Lohninger (privat). **Abb. 91:** Kat. Ausst., Landshut/Ergolding 1990, S. 144, Abb. 137. **Abb. 92:** Kat. Ausst., Landshut/Ergolding 1990, S. 145, Abb. 139. **Abb. 93:** Kat. Ausst., Landshut/Ergolding 1990, S. 166, Abb. 171. **Abb. 94:** Marini 1958, S. 149, Abb. 161. **Abb. 95-97:** Farbdiaarchiv des Münchner Zentralinstituts für Kunstgeschichte (www.zi.fotothek.org). **Abb. 98:** Corace 1989, S. 105, Abb. 60. **Abb. 99:** Web Gallery of Art (http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/t/tiepolo/gianbatt/2_1730s/05berga2.html). **Abb. 100:** Scarpia 2006, S. 487, Abb. 277. **Abb. 101:** © Markus Lohninger (privat). **Abb. 102:** Krückmann 1990, S. 97, Abb. 71. **Abb. 103:** © Markus Lohninger (privat). **Abb. 104:** Rudolph 1974, S. 286, Abb. 12. **Abb. 105:** Gregori/Ciardi 2001, S. 188, Abb. 12. **Abb. 106:** Heyn 1979, S. 251. **Abb. 107:** Kat. Ausst., München 1986, Tafel 28. **Abb. 108:** Farbdiaarchiv des Münchner Zentralinstituts für Kunstgeschichte (www.zi.fotothek.org). **Abb. 109:** Heyn 1979, S. 254. **Abb. 110:** Scarpia 2006, S. 99, Tafel XXI. **Abb. 111-114:** © Markus Lohninger (privat). **Abb. 115-116:** Langer 1990, S. 54, Abb. 24.

Literaturverzeichnis

Primär-Quellen

Bundesdenkmalamt, Akt. Nr. 7.519

Die Bibel 1986

Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, hg. vom Interdiözesanen Katechetischen Fonds, Klosterneuburg 1986.

Füsslin 1779

Johann Caspar Füsslin, Geschichte der besten Künstler in der Schweiz. Nebst ihren Bildnissen, Bd. 5 (Anhang), Zürich 1779.

Giovio 1784

Giovanni Battista Giovio, Gli uomini della comasca diocesi, antichi e moderni nelle arti, e nelle lettere illustri, Modena 1784.

Leupold 1789

Carl Friedrich Benjamin Leupold, Allgemeines Adels-Archiv der österreichischen Monarchie, Bd. 3, Wien 1789.

Schweickhardt 1835

Franz Xaver Schweickhardt Ritter von Sickingen, Darstellungen des Erzherzogtums Österreichs unter der Enns, durch die umfassende Beschreibung aller Burgen, Schlösser, Herrschaften, Städte, Märkte, Dörfer [...], Bd. 6 (Viertel ober dem Manhartsberg), Wien 1835.

Teglio 1847

Giuseppe Teglio, Notizie biografiche dei celebri artisti che illustrarono la famiglia Carloni, Como 1847.

Thalnitscher 1882

Giovanni Gregorio Thalnitscher, Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis, Ljubljana 1882.

Sekundär-Quellen

Selbstständige Literatur

Amisola Imo AG 2001

Amisola Imo AG (Hg.), Palais Daun-Kinsky, Wien 2001.

Aurenhammer 1965

Hans Aurenhammer, Martino Altomonte, Wien/München 1965.

Babel/Paravicini 2005

Rainer Babel/Werner Paravicini (Hg.), Grand Tour – Adeliges Reisen & europäische Kultur vom 14. – 18. Jahrhundert (Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im deutschen historischen Institut Paris 2000), Ostfildern 2005.

Barigozzi Brini/Garas 1967

Amalia Barigozzi Brini/Klára Garas, Carlo Innocenzo Carloni, Mailand 1967.

Bartoletti/Damiani Cabrini 1997

Massimo Bartoletti/Laura Damiani Cabrini, I Carloni di Rovio, Lugano 1997.

Bäuerle/Wenger 1998

Gerhard Bäuerle/Michael Wenger, Schloß Ludwigsburg. Die Baugeschichte, das Leben am Hof, die Gärten und das >Blühende Barock<, Karlsruhe 1998.

Bergamini 1994

Giuseppe Bergamini, Giulio Quaglio, Udine 1994.

Berndl 1997

Ursula Berndl, 1000 Jahre Kultur in Karthaus-Prüll. Geschichte und Forschung vor den Toren Regensburg (Festschrift zum Jubiläum des ehemaligen Klosters), Regensburg 1997.

Böhr/Martini 1986

Elke Böhr/Wolfram Martini (Hg.) Studien zur Mythologie und Vasenmalerei (Festschrift für Konrad Schauenburg), Mainz 1986.

Brandl 1994

Johann Brandl, Der Niedergang Spaniens unter den letzten Habsburgern, phil. Dipl. (unpubl.), Wien 1994.

Brilli 2001

Attilio Brilli, Als Reisen eine Kunst war. Vom Beginn des modernen Tourismus: die Grand Tour, Berlin 2001.

Brucher 1983

Günter Brucher, Barockarchitektur in Österreich, Köln 1983.

Brunner 1949

Otto Brunner, Adeliges Landleben und europäischer Geist. Leben und Werk Wolf Helmhards von Hohberg 1612 – 1688, Wien 1949.

Brunner 1968

Otto Brunner, Neue Wege der Verfassungs- und Sozialgeschichte, Göttingen 1968.

Burgard 2001

Peter J. Burgard (Hg.), Barock. Neue Sichtweisen einer Epoche, Wien/Köln/Weimar 2001.

Cavarocchi 1976

Franco Cavarocchi, Giulio Quaglio. L'uomo e le opere. Sulle orme di pittori intelvesi, Como 1976.

Colombo/Coppa 1997

Silvia A. Colombo/Simonetta Coppa, I Carloni di Scaria, Lugano 1997.

Corace 1989

Erminia Corace (Hg.), Mattia Preti, Rom 1989.

Czymmek 1981

Sabine Czymmek, Die architektur-illusionistische Deckenmalerei in Italien und Deutschland von den Anfängen bis in die Zeit um 1700. Beiträge zur Typologie, Herleitung, Bedeutung und Entwicklung, phil. Diss., Köln 1981.

DaCosta Kaufmann 1998

Thomas DaCosta Kaufmann, Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450 – 1800, Köln 1998.

Das Waldviertel 1989

Das Waldviertel. Zeitschrift für Heimat- und Regionalkunde des Waldviertels und der Wachau, Heft 38/49, 1989.

Demel 2000

Walter Demel, Europäische Geschichte des 18. Jahrhunderts, Stuttgart/Berlin/Köln 2000.

DiFederico 1977

Frank R. DiFederico, Francesco Trevisani (1656 – 1746). Eighteenth-century painter in Rome, Washington D.C. 1977.

Duchhardt 2007⁴

Heinz Duchhardt, Barock und Aufklärung (Oldenbourg Grundriss der Geschichte, Bd. 11), München 2007⁴.

Duro 1997

Paul Duro, The Academy and the limits of painting in the seventeenth-century France (Cambridge studies in new art history and criticism), Cambridge 1997.

Dvorak 1920

Max Dvorak, Die Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien, Wien 1920.

Ehalt 1978

Hubert Ch. Ehalt, Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Dargestellt vor allem am Beispiel des Wiener Hofes unter Leopold I., Josef I. und Karl VI., phil. Diss., Wien 1978.

Ehalt 1980

Hubert Ch. Ehalt, Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert (Soziologische und wirtschaftshistorische Studien, Bd. 14), Wien 1980.

Eiselt 1973

Franz Eiselt, Beiträge zur Geschichte des Marktes Kirchberg am Wagram unter besonderer Berücksichtigung des Zeitraumes 1650 – 1806, phil. Diss. (unpubl.), Wien 1973.

Elias 1999⁹

Norbert Elias, Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie, mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft, Frankfurt am Main 1999⁹.

Esbach 1991

Ute Esbach, Die Ludwigsburger Schlosskapelle. Eine evangelische Hofkirche des Barock. Studien zu ihrer Gestalt und Rekonstruktion ihres theologischen Programms, Bd. 1, phil. Diss., Stuttgart 1991.

Euler-Rolle 1983

Bernd Euler-Rolle, Form und Inhalt kirchlicher Gesamtausstattungen des österreichischen Barock bis 1720/30, phil. Diss. (unpubl.), Wien 1983.

Fastenrath 1990

Wiebke Fastenrath, „quadro riportato“. Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Bd. 51), München 1990.

Fleischer 1910

Viktor Fleischer, Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611 – 1684), Wien/Leipzig 1910.

Frantes 2005

Harald Frantes, Die vollständige Originalausstattung der Schlösser Hof an der March und Niederweiden von 1736: Das Nachlaßinventar des Prinzen Eugen von Savoyen. Kommentierte Edition mit Glossar samt Rangvergleich mit den Wiener Bauten, phil. Diss (unpubl.), Wien 2005.

Gampl 1984

Inge Gampl, Staat – Kirche – Individuum in der Rechtsgeschichte Österreichs zwischen Reformation und Revolution, Wien/Köln/Graz 1984.

Ganz 2003

David Ganz, Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580 – 1700 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 14), Petersberg 2003.

Garas 1980

Klára Garas, Deutsche und österreichische Zeichnungen des 18. Jahrhunderts. Meisterzeichnungen des Museums der Bildenden Künste Budapest, Bd. 2, Budapest 1980.

Ginhart 1939

Karl Ginhart (Hg.), Die bildende Kunst in Österreich. Barock und Rokoko, Wien 1939.

Gregori/Ciardi 2001

Mina Gregori/Roberto Paolo Ciardi (Hg.), Storia delle Arti in Toscana. Il Seicento, Florenz, 2001.

Guby/Rabensteiner 1922

Rudolf Guby/Augustin Rabensteiner, Die Dreifaltigkeitskapelle in Paura bei Lambach, Wien 1922.

Haberditzl 1934²

Franz Martin Haberditzl, Das Barockmuseum im Unteren Belvedere, Wien 1934².

Hanzl-Wachter 2005

Lieselotte Hanzl-Wachter (Hg.), Schloss Hof. Prinz Eugens tusculum rurale und Sommerresidenz der kaiserlichen Familie, St. Pölten 2005.

Hawlik-van de Water 1996

Magdalena Hawlik-van de Water, Das Lustschloß Hetzendorf. Die Modeschule der Stadt Wien, Wien 1996.

Heyer o.J.

Friedrich Heyer, Die katholische Kirche vom Westfälischen Frieden bis zum ersten Vatikanischen Konzil (Die Kirche in ihrer Geschichte, Bd. 4/1), Göttingen o.J.

Heyn 1979

Hans Heyn, Süddeutsche Malerei aus dem bayerischen Hochland, Rosenheim 1979.

Hinrichs 2000

Ernst Hinrichs, Fürsten und Mächte. Zum Problem des europäischen Absolutismus, Göttingen 2000.

Hubatsch 1962

Walther Hubatsch, Das Zeitalter des Absolutismus 1600 – 1789, Braunschweig 1962.

Hubatsch 1973

Walther Hubatsch (Hg.), Absolutismus, Darmstadt 1973.

Ilg 1895

Albert Ilg, Leben und Werke J. B. Fischers von Erlach des Vaters, Wien 1895.

Jedin 1970

Hubert Jedin (Hg.), Handbuch der Kirchengeschichte, Bd. 5, Freiburg/Basel/Wien 1970.

Kat. Ausst., Berlin 1996

„Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“ (300 Jahre Akademie der Künste), Kat. Ausst., hg. von der Akademie der Künste und der Hochschule der Künste Berlin, Berlin 1996.

Kat. Ausst., Chicago 1970

John Maxon/Joseph J. Rishel (Hg.), Painting in Italy in the Eighteenth Century. Rococo to Romanticism, Kat. Ausst., Chicago 1970.

Kat. Ausst., Darmstadt 1994

Sybille Ebert-Schifferer, Il Gusto Bolognese. Barockmalerei aus der Emilia-Romagna, Kat. Ausst., Darmstadt 1994.

Kat. Ausst., Hannover/Düsseldorf 1992

Venedigs Ruhm im Norden, Kat. Ausst., Hannover/Düsseldorf 1992.

Kat. Ausst., Köln 1989

Hans M. Schmidt (Hg.), Himmel, Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock, Kat. Ausst., Köln 1989.

Kat. Ausst., Landshut/Ergolding 1990

Peter O. Krückmann (Hg.), Carlo Carlone 1686 – 1775. Der Ansbacher Auftrag, Kat. Ausst., Landshut/Ergolding 1990.

Kat. Ausst., München 1986

Bruno Bushart/Bernhard Rupprecht (Hg.), Cosmas Damian Asam. 1686 – 1739. Leben und Werk, Kat. Ausst., München 1986.

Kat. Ausst., Petersberg 2004

Friedrich Polleroß (Hg.), Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich, Kat. Ausst., Petersberg 2004.

Kat. Ausst., Salzburg 1986

Klára Garas/Wilfried Hansmann (Hg.), Carlo Innocenzo Carlone (1686 – 1775). Ölskizzen, Kat. Ausst., Salzburg 1986.

Kat. Ausst., Salzburg 2002

Thomas Habersatter (Hg.), Sehnsucht Süden. Französische Barock- und Rokokomaler in Italien, Kat. Ausst., Salzburg 2002.

Kat. Ausst., Stuttgart 1966

Bernhard Zeller (Hg.), Auch ich in Arcadien. Kunstreisen nach Italien 1600 – 1900, Kat. Ausst., Stuttgart 1966.

Kat. Ausst., Wien 1983

Die Türken vor Wien. Europa und die Entscheidung an der Donau 1683, Kat. Ausst., Wien 1983.

Kat. Ausst., Wien 1986

Prinz Eugen und das barocke Österreich, Kat. Ausst., Wien 1986.

Kat. Ausst., Wien/Freiburg/Basel 1997

Rupert Feuchtmüller/Elisabeth Kovács (Hg.), Welt des Barock, Kat. Ausst., Wien/Freiburg/Basel 1997.

Kinder/Hilgemann 1991

Hermann Kinder/Werner Hilgemann, Atlas zur Weltgeschichte, München 1991.

Knab 1977

Eckhart Knab, Daniel Gran, Wien/München 1977.

Knall-Brskovsky 1984

Ulrike Knall-Brskovsky, Italienische Quadraturisten in Österreich, Wien/Köln 1984.

Krückmann 2004

Peter O. Krückmann, Tiepolo. Der Triumph der Malerei im 18. Jahrhundert, München/Berlin/London/New York 2004.

Krüger/Malettke 2001

Peter Krüger/Klaus Malettke (Hg.), Hofgesellschaft und Höflinge an europäischen Fürstenhöfen in der Frühen Neuzeit (15. – 18. Jh.), Münster 2001.

Kunisch 1999

Johannes Kunisch, Absolutismus. Europäische Geschichte vom Westfälischen Frieden bis zur Krise des Ancien Régime, Göttingen 1999.

Kurij 1993

Robert Kurij, Schloss Groß-Siegharts im Wandel der Zeiten. Daten – Zusammenhänge – Bemerkungen, Waidhofen/Thaya 1993.

Lehmann 1980

Hartmut Lehmann, Das Zeitalter des Absolutismus. Gottesgnadentum und Kriegsnot (Christentum und Gesellschaft, Bd. 9), Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1980.

Lenzenweger/Stockmeier/Bauer 1995³

Josef Lenzenweger/Peter Stockmeier/Johannes B. Bauer (Hg.), Geschichte der katholischen Kirche, Graz/Wien/Köln 1995³.

Lindner 1999

Birgit Lindner, Kunst- und Kulturhistorische Aspekte der Schlösser Niederweiden und Schlosshof im Marchfeld. Vom Barockfest zum Sonntagsausflug, phil. Dipl. (unpubl.), Wien 1999.

Lorenz 1992

Hellmut Lorenz, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich/München/London 1992.

Lorenz 1999

Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich: Barock, Bd. 4, München/London/New York 1999.

Löschburg 1977

Winfried Löschburg, Von Reiselust und Reiseleid. Eine Kulturgeschichte, Frankfurt am Main 1977.

Lubitz 1989

Telse Lubitz, Studien zu Carlo Carlone, phil. Diss. (unpubl.), Kiel 1989.

Malettke 1994

Klaus Malettke, Frankreich, Deutschland und Europa im 17. und 18. Jahrhundert. Beiträge zum Einfluss französischer politischer Theorie, Verfassung und Außenpolitik in der Frühen Neuzeit (Marburger Studien zur Neueren Geschichte, Bd. 4), Marburg 1994.

Matsche 1981

Franz Matsche, Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“, Berlin 1981.

Mraz 2007

Simon Mraz, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in den 30er und 40er Jahren des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des internationalen, politischen und künstlerisch-organisatorischen Umfelds, phil. Dipl. (unpubl.), Wien 2007.

Müller 1997

Rainer A. Müller (Hg.), Bilder eines Reiches, Sigmaringen 1997.

Nielson 1995

Sissi Nielson, Kunstunterricht im Wandel, phil. Dipl. (unpubl.), Wien 1995.

Noack 1927

Friedrich Noack, Deutsches Leben in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters, 2 Bde., Stuttgart 1927.

Oberhammer 1990

Evelin Oberhammer (Hg.), Die ganze Welt ein Lob und Spiegel. Das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit, Wien/München 1990.

Ogris 2003

Werner Ogris, Elemente europäischer Rechtskultur. Rechtshistorische Aufsätze aus den Jahren 1961 – 2003, hg. von Thomas Olechowski, Wien/Köln/Weimar 2003.

ÖKT 1911

Österreichische Kunsttopographie, hg. vom kunsthistorischen Institut der k.k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege, Bd. 6 (Waidhofen), Wien 1911.

Pallucchini 1960

Rodolfo Pallucchini, Die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, München 1960.

Panofsky 1991

Erwin Panofsky, Perspective as Symbolic Form, New York 1991.

Pedrocco 2000

Filippo Pedrocco, Tizian, München 2000.

Pedrocco 2002

Filippo Pedrocco, Kunst in Venedig, Florenz 2002.

Pevsner 1973

Nikolaus Pevsner, Die Geschichte der Kunstakademie, München 1973.

Placheta 2006

Antonella Placheta, Reisen nach Italien im 16. Jahrhundert, phil. Dipl. (unpubl.), Innsbruck 2006.

Pochat/Wagner 1993

Götz Pochat/Brigitte Wagner (Hg.), Barock. Regional – International, Graz 1993.

Polleroß 1995

Friedrich Polleroß (Hg.), Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition (Frühneuzeit-Studien, Bd. 4), Wien/Köln/Weimar 1995.

Praschl-Bichler 1995

Gabriele Praschl-Bichler, Alltag im Barock, Graz/Wien/Köln 1995.

Ramharter 2005

Joannes Ramharter, Kirchberg am Wagram in der Barockzeit (Heimatkundlicher Arbeitskreis für die Stadt und den Bezirk Tulln, Bd. 21), Tulln 2005.

Redlich 1962⁴

Oswald Redlich, Das Werden einer Großmacht. Österreich von 1700 bis 1740, Wien 1962⁴.

Rizzi 1982

Wilhelm Georg Rizzi, Zur Baugeschichte des Schlosses Hetzendorf in der Zeit des Hochbarock (Wiener Geschichtsblätter, Bd. 37/2), Wien 1982.

Roettgen 2007

Steffi Roettgen, Wandmalerei in Italien. Barock und Aufklärung 1600 – 1800. München 2007.

Schierer 1952

Rudolf Schierer, Groß Sieghartser Pfarrgeschichte, Bd.3 (18. Jahrhundert), Groß Siegharts 1952.

Schnürer 1941

Gustav Schnürer, Katholische Kirche und Kultur im 18. Jahrhundert, Paderborn 1941.

Schulz 1968

Jürgen Schulz, Venetian Painted Ceilings of the Renaissance, Berkeley/Los Angeles 1968.

Sedlmayr 1960

Sedlmayr, Hans, Epochen und Werke, Bd. 2, Wien/München 1960.

Seibert 2002

Jutta Seibert, Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Symbole, Freiburg/Basel/Wien 2002.

Seidel 2002

Max Seidel (Hg.), L'Europa e l'arte italiana, Venedig 2002.

Smith 1993

Gil R. Smith, Architectural Diplomacy. Rome and Paris in the late Baroque, London 1993.

Steinbömer 1933

Gustav Steinbömer, Politische Kulturlehre, Hamburg 1933.

Sturm 1969

Johann Sturm, Beiträge zur Architektur der Carlone in Österreich, phil. Diss. (unpubl.), 2 Bde., Wien 1969.

Sturm 2007

Johann Sturm, Beiträge zur Architektur der Carlone in Österreich, phil. Diss. (unpubl.), Bd. 3 (Abbildungen), Wien 2007.

Tacke 1998

Andreas Tacke (Hg.), Herbst des Barock, München/Berlin 1998.

Tuschnig 1935

Julius Tuschnig, Die steirischen Zweige der Künstlerfamilie Carlone, phil. Diss. (unpubl.), Graz 1935.

Vajda 1980

Stephan Vajda, Felix Austria. Eine Geschichte Österreichs, Wien 1980.

Warncke 1992

Carsten-Peter Warncke (Hg.), Ikonographie der Bibliotheken (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, Bd. 17), Wiesbaden 1992.

Warnke 1985

Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte der modernen Künstler, Köln 1985.

Wittkower 1958

Rudolf Wittkower, Art and Architecture in Italy 1600 – 1750, Harmondsworth 1958.

Wittkower 1999^{6a}

Rudolf Wittkower, Art and Architecture in Italy 1600 – 1750. The High Baroque 1625 – 1675, Bd. 2, New Haven/London 1999⁶.

Wittkower 1999^{6b}

Rudolf Wittkower, Art and Architecture in Italy 1600 – 1750. Late Baroque and Rococo 1675 – 1750, Bd. 3, New Haven/London 1999⁶.

Zotti 1986

Wilhelm Zotti (Hg.), Kirchliche Kunst in Niederösterreich. Diözese St. Pölten, Bd. 2 (Pfarr- und Filialkirchen nördlich der Donau), Wien/St. Pölten 1986.

Unselbstständige Literatur

Barigozzi Brini 1961

Amalia Barigozzi Brini, Affreschi profani di Carlo Carloni in Lombardia, in: Arte Lombarda, 1961, S. 256-264.

Barigozzi Brini 1969

Amalia Barigozzi Brini, Die Tätigkeit Carlo Carlonis in Italien, in: Ostbairische Grenzmarken, Jg. 11, 1969, S. 38-41.

Barigozzi Brini 1978

Amalia Barigozzi Brini, Aggiornamenti e contributi allo studio di Carlo Innocenzo Carloni, in: Arte Lombarda, Jg. 49, 1978, S. 52-54.

Brucher 1994

Günter Brucher, Deckenfresken, in: Günter Brucher (Hg.), Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg 1994, S. 197-296.

Brunner 1968

Otto Brunner, Vom Gottesgnadentum zum monarchischen Prinzip, in: Otto Brunner, Neue Wege der Verfassungs- und Sozialgeschichte, Göttingen 1968, S. 160-182.

Büttner 2001

Frank Büttner, Die ästhetische Illusion und ihre Ziele – Überlegungen zur historischen Rezeption barocker Deckenmalerei in Deutschland, in: Das Münster, Jg. 54, 2001, S. 108-127.

Dresdner 1918

Albert Dresdner, Noch einmal Karel van Manders Haarlemer Akademie, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, Jg. 11/9-10, 1918, S. 276-277.

Garas 1962

Klára Garas, Carlo Carlone und die Deckenmalerei in Wien am Anfang des 18. Jahrhunderts, in: Acta Historiae Artium, Jg. 8, 1962, S. 261-277.

Garas 1986

Klára Garas, Zu Leben und Werk des Carlo Innocenzo Carlone (1686 – 1775), in: Klára Garas/Wilfried Hansmann (Hg.), Carlo Innocenzo Carlone (1686 – 1775). Ölskizzen, Kat. Ausst., Salzburg 1986, S. 7-18.

Garas 1989

Klára Garas, Carlo Carlone in Deutschland, in: Hans M. Schmidt (Hg.), Himmel, Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock, Kat. Ausst., Köln 1989, S. 81-94.

Garas 1992

Klára Garas, Venedig und die Malerei in Süddeutschland und Österreich, in: Venedigs Ruhm im Norden, Kat. Ausst., Hannover/Düsseldorf 1992, S. 81-88.

Graf 1998

Klaus Graf, Fürstliche Erinnerungskultur. Eine Skizze zum neuen Modell des Gedenkens in Deutschland im 15. und 16. Jahrhundert, in: Pariser Historische Studien, Jg. 47, 1998, S. 1-11.

Grimschitz 1939

Bruno Grimschitz, Die Baukunst in Wien und Niederdonau von etwa 1690 bis um 1780, in: Karl Ginhart (Hg.), Die bildende Kunst in Österreich. Barock und Rokoko, Wien 1939, S. 87-100.

Guldan 1960

Ernst Guldan, Die Tätigkeit der Maestri Comacini in Italien und Europa, in: Arte Lombarda, 1960, S. 27-46.

Guldan 1964

Ernst Guldan, Quellen zu Leben und Werk italienischer Stukkatoren in Bayern, in: Edoardo Arslan (Hg.), Arte e Artisti dei laghi Lombardi, Bd. 2, Como, 1964, S. 165-290.

Habersatter 2002

Thomas Habersatter, Alle Wege führen nach Rom. Grand Tour und französische Reisebeschreibungen im 17. und 18. Jahrhundert, in: Thomas Habersatter (Hg.), Sehnsucht Süden. Französische Barock- und Rokokomaler in Italien, Kat. Ausst., Salzburg 2002, S. 11-22.

Hajós 2005

Géza Hajós, Der Barockgarten als Grundidee der Eugen'schen Gesamtanlage in Schloss Hof – europäische Perspektiven, in: Lieselotte Hanzl-Wachter (Hg.), Schloss Hof. Prinz Eugens tusculum rurale und Sommerresidenz der kaiserlichen Familie, St. Pölten 2005, S. 40-51.

Hassinger 1973

Herbert Hassinger, Ständische Vertretungen in den Althabsburgischen Ländern und Salzburg, in: Walther Hubatsch (Hg.), Absolutismus, Darmstadt 1973, S. 436-487.

Heiss 2005

Gernot Heiss, Bildungs- und Reiseziele österreichischer Adelige in der frühen Neuzeit, in: Rainer Babel/Werner Paravicini (Hg.), Grand Tour – Adeliges Reisen & europäische Kultur vom 14. – 18. Jahrhundert (Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im deutschen historischen Institut Paris 2000), Ostfildern 2005, S. 217-235.

Hubala 1980

Erich Hubala, Beduzzi und Rottmayr in Melk, in: Festschrift für Wilhelm Messerer, Köln 1980, S. 297-307.

Ingrao 2001

Charles Ingrao, Die Transformation der österreichischen Barockmonarchie von ihrer Schaffung bis zum Zusammenbruch, in: Peter J. Burgard (Hg.), Barock. Neue Sichtweisen einer Epoche, Wien/Köln/Weimar 2001, S. 85-100.

Just 1973

Leo Just, Stufen und Formen des Absolutismus, in: Walther Hubatsch (Hg.), Absolutismus, Darmstadt 1973, S. 288-308.

Knittler 1991

Herbert Knittler, Zur Einkommensstruktur niederösterreichischer Adelsherrschaften 1550 – 1750, in: Helmuth Feigl/Willibald Rosner (Hg.), Adel im Wandel (Studien und Forschungen aus dem NÖ Institut für Landeskunde, Bd. 15), 1991, S. 1-15.

Koller 1970

Manfred Koller, Die Akademie Peter Strudels in Wien 1688 bis 1714, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jg. 14/58, 1970, S. 5-74.

Krückmann 1990

Peter O. Krückmann, „Fare alla Carlona“. Die Skizzen-Kunst, in: Peter O. Krückmann (Hg.), Carlo Carlone 1686-1775. Der Ansbacher Auftrag, Kat. Ausst., Landshut/Ergolding 1990, S. 77-106.

Krückmann 1991

Peter O. Krückmann, Carlo Innocenzo Carlone. Unvollkommenheit in Vollendung: Über das Malen einer Ölskizze, in: Arte Lombarda, Jg. 98/99, 1991, S. 160-163.

Lanfranconi 1969

Giovanni Battista Lanfranconi, Die Familie Carloni, in: Ostbaierische Grenzmarken (Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde), 1969, S. 58-60.

Langer 1990

Brigitte Langer, Carlo Innocenzo Carlone 1686 – 1775. Biographie und Chronologie der Werke, in: Peter O. Krückmann (Hg.), Carlo Carlone 1686 – 1775. Der Ansbacher Auftrag, Kat. Ausst., Landshut/Ergolding 1990, S. 47-76.

Lechi 1965

Fausto Lechi, Un elenco di abbozzi delle opere di Carlo Carloni, in: Arte Lombarda, Jg. 10/1, 1965, S. 121-138.

Lindemann 1986

Bernd Wolfgang Lindemann, Die Abreise der Göttinnen zum Parisurteil. Anmerkungen zu einer Skizze Carlo Innocenzo Carlones in Berliner Museumsbesitz, in: Elke Böhr/Wolfram Martini (Hg.) Studien zur Mythologie und Vasenmalerei (Festschrift für Konrad Schauenburg), Mainz 1986, S. 261-266.

Lindemann 1989

Bernd Wolfgang Lindemann, Rolle und Selbstverständnis der höfischen Künstler, in: Hans M. Schmidt (Hg.), Himmel, Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock, Kat. Ausst., Köln 1989, S. 19-24.

Lorenz 1985

Hellmut Lorenz, Vienna Gloriosa Habsburgica?, in: Der Kunsthistoriker (Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes), Jg. 2/4-5, 1985, S. 44-49.

Lorenz 1986

Hellmut Lorenz, Zur Internationalität der Wiener Barockarchitektur, in: Wien und der europäische Barock (Akten des 25. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte) Wien/Köln/Graz 1986, S. 21-30.

Lorenz 1987

Hellmut Lorenz, Einige unbekannte Ansichten Salomon Kleiners aus dem Stadtpalast des Prinzen Eugen in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Jg. 40, 1987, S. 223-234.

Lorenz 1989

Hellmut Lorenz, Ein >exemplum< fürstlichen Mäzenatentums der Barockzeit. Bau und Ausstattung des Gartenpalastes Liechtenstein in Wien, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstgeschichte, Jg. 43, 1989, S. 7-24.

Lorenz 1993a

Hellmut Lorenz, Der habsburgische >Reichsstil< – Mythos und Realität, in: Künstlerischer Austausch (Akten des 28. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte), 1993, S. 14-21.

Lorenz 1993b

Hellmut Lorenz, Zur repräsentativen Raumfolge und Ausstattung der barocken Stadtpaläste Wiens, in: Götz Pochat/Brigitte Wagner (Hg.), Barock. Regional – International, Graz 1993, S. 291-304.

Lorenz 1995

Hellmut Lorenz, Dichtung und Wahrheit. Das Bild Johann Bernhard Fischers von Erlach in der Kunstgeschichte, in: Friedrich Polleroß (Hg.), Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition (Frühneuzeit-Studien, Bd. 4), Wien/Köln/Weimar 1995, S. 129-146.

Lorenz 2001

Hellmut Lorenz, Barocke Adelskultur in Mitteleuropa. Themen und Perspektiven der Forschung, in: 11. Österreichischer Kunsthistorikertag, 2001, S. 40-43.

Lorenz 2002

Hellmut Lorenz, Italien und die Anfänge des Hochbarock in Mitteleuropa, in: Max Seidel (Hg.), L'Europa e l'arte italiana, Venedig 2002, S. 419-433.

Lorenz 2005

Hellmut Lorenz, Zur Baugeschichte von Schloss Hof, in: Lieselotte Hanzl-Wachter (Hg.), Schloss Hof. Prinz Eugens tuscolum rurale und Sommerresidenz der kaiserlichen Familie, St. Pölten 2005, S. 30-39.

MacRae 1967

Desmond MacRae, Another „Catalogo“ of sketches of Carlo Carloni, in: Arte Lombarda, Jg. 12/1, S. 144-149.

Marini 1958

Remigio Marini, Giulio Quaglio: La Maturità e la Vecchiezza, in: Arte Veneta 1958, S. 141-156.

Massakowski 1962

Stanislaw Massakowski, Die Kurfürstenkapelle Fischers von Erlach im Breslauer Dom, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Jg. 19, 1962, S. 64-85.

Matsche 1992

Franz Matsche, Die Hofbibliothek in Wien als Denkmal kaiserlicher Kulturpolitik, in: Carsten-Peter Warncke (Hg.), Ikonographie der Bibliotheken (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, Bd. 17), Wiesbaden 1992, S. 199-233.

Matsche 1997

Franz Matsche, Kaisersäle – Reichssäle. Ihre bildlichen Ausstattungsprogramme und politischen Intentionen, in: Rainer A. Müller (Hg.), Bilder eines Reiches Sigmaringen 1997, S. 323-355.

Matsche 1999

Franz Matsche, Mythologische Heldenapothosen in Deckengemälden Wiener Adelspaläste des frühen 18. Jahrhunderts, in: Zsuzsanna Dobos (Hg.), Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas, Bd. 1, Budapest 1999, S. 315-352.

Matsche-von-Wicht 1999

Betka Matsche-von-Wicht, Rangfragen in der Deckenmalerei, in: Zsuzsanna Dobos (Hg.), Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas, Bd. 1, Budapest 1999, S. 299-314.

Marini 1958

Remigio Marini, Giulio Quaglio. La maturità e la vecchiezza, in: Arte Veneta 1958, S. 141-156.

Maur 1991

Eduard Maur, Der böhmischen und mährische Adel vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, in: Helmuth Feigl (Hg.), Adel im Wandel (Studien und Forschungen aus dem NÖ Institut für Landeskunde, Bd. 15), Wien 1991, S. 17-37.

Mommsen 1973

Wilhelm Mommsen, Zur Beurteilung des Absolutismus, in: Walther Hubatsch (Hg.), Absolutismus, Darmstadt 1973, S. 65-93.

Pangerl 2005

Irmgard Pangerl, „Ich schreibe nichts vor, er macht es allezeit am Besten“. Schriftliche und bildliche Quellen zur Geschichte der Herrschaft Hof bis 1918, in: Lieselotte Hanzl-Wachter (Hg.), Schloss Hof. Prinz Eugens tusculum rurale und Sommerresidenz der kaiserlichen Familie, St. Pölten 2005, S. 24-29.

Polleroß 1985

Friedrich Polleroß, Imperale Repräsentation in Klosterresidenzen und Kaisersälen, in: Zeitschrift für Alte und Moderne Kunst, Jg. 203, 1985, S. 17-27.

Polleroß 1993

Friedrich Polleroß, Dem Adl & fürstlichen Standt gemessene Curiositäten: Die Fürsten von Liechtenstein und die barocke Kunst, in: Frühneuzeit-Info, Jg. 4/2, 1993, S. 174-185.

Polleroß 1997

Friedrich Polleroß, Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst, in: Rupert Feuchtmüller/Elisabeth Kovács (Hg.), Welt des Barock, Kat. Ausst., Wien/Freiburg/Basel 1997, S. 87-104.

Polleroß 1999

Friedrich Polleroß, Auftraggeber und Funktionen barocker Kunst in Österreich, in: Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich: Barock, Bd. 4, München/London/New York 1999, S. 17-50.

Polleroß 2004

Friedrich Polleroß, ...dem Antiquario zu Rom für sein trinckgeldt undt gemachte Spesa... Kunst-Reisen und Kunst-Handel im 17. und 18. Jahrhundert, in: Friedrich Polleroß (Hg.), Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich, Kat. Ausst., Petersberg 2004, S. 9-36.

Prange 1998

Peter Prange, Die Wiener Kunstakademie zwischen Reform und Stagnation. Zur Ausbildung von Malern in den Jahren 1766 bis 1812, in: Andreas Tacke (Hg.), Herbst des Barock, München/Berlin 1998, S. 339-353.

Press 1990

Volker Press, Adel im Reich 1650 – 1750, in: Evelin Oberhammer (Hg.), „Die ganze Welt ein Lob und Spiegel“. Das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit, Wien/München 1990, S. 11-32.

Prohaska 2001

Wolfgang Prohaska, Die malerische Ausstattung des Palais unter Feldmarschall Daun, in: Amisola Imo AG (Hg.), Palais Daun-Kinsky, Wien 2001, S. 125-157.

Prohaska 2004

Wolfgang Prohaska, ...Von Fürsten, Prälaten und andern Standspersohnen hatte er öfters großmüthige Bezahlung...erhalten. Der Freskant Carlo Innocenzo Carlone (1686 – 1775) als Maler der fürstlichen Glorie, in: Friedrich Polleroß (Hg.), Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich, Kat. Ausst., Petersberg 2004, S. 103-118.

Rizzi 1979

Wilhelm Georg Rizzi, Donato Felice d'Allio, der Architekt der Pfarrkirche in Groß-Siegharts, in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, Jg. 11, 1979, S. 87-98.

Rudolph 1974

Stella Rudolph, Mecenati a Firenze tra Sei e Settecento III – Le Opere, in: Arte Illustrata, 1974, S. 279-298.

Schäffer 1978

Gottfried Schäffer, Die Werkstatt des Carlo Innocenzo Carlone in Passau (1709 – 1714), in: Arte Lombarda, Jg. 49, 1978, S. 55-59.

Schindler 1991

Herbert Schindler, Intelvi-Meister in Passau, in: Arte Lombarda, Jg. 98-99/3-4, 1991, S. 50-53.

Schöne 1961

Wolfgang Schöne, Zur Bedeutung der Schrägansicht für die Deckenmalerei des Barock, in: Festschrift Kurt Badt zum 70. Geburtstag, Berlin 1961, S. 144-173.

Sienel 2001

Stefan Sienel, Die Wiener Hofstaate zur Zeit Leopolds I., in: Peter Krüger/Klaus Malettke (Hg.), Hofgesellschaft und Höflinge an europäischen Fürstenhöfen in der Frühen Neuzeit (15. – 18. Jh.), Münster 2001, S. 89-113.

Skalweit 1973.

Stephan Skalweit, Das Herrscherbild des 17. Jahrhunderts, in: Walther Hubatsch (Hg.), Absolutismus, Darmstadt 1973, S. 248-267.

Slavicek 2001

Lubomir Slavicek, Zwei Typen der aristokratischen Sammlertätigkeit im 17. Jahrhundert: Otto Nostitz und Franz Anton Berka von Dubá, in: 11. Österreichischer Kunsthistorikertag, 2001, S. 44-49.

Stekl 1990

Hannes Stekl, Ein Fürst hat und bedarf viel Ausgaben und also viel Intraden. Die Finanzen des Hauses Liechtenstein im 17. Jahrhundert, in: Evelin Oberhammer (Hg.), „Die ganze Welt ein Lob und Spiegel“. Das Fürstenhaus Liechtenstein in der frühen Neuzeit, Wien/München 1990, S. 64-85.

Voss 1961

Hermann Voss, Die Frühwerke von Carlo Carlone in Österreich, in: Arte Lombarda, Jg. 6/2, 1961, S. 238-255.

Weil 1974

Mark Weil, The Devotion of Forty Hours and Roman Baroque Illusions, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Jg. 37, 1974, S. 218-248.

Weißensteiner 1989

Johann Weißensteiner, Die bayerischen Klöster und Hochstifte und ihre Pfarren in Niederösterreich, in: Helmuth Feigl (Hg.), Die bayerischen Hochstifte und Klöster in der Geschichte Niederösterreichs (Studien und Forschungen aus dem NÖ Institut für Landeskunde, Bd. 11), Wien 1989, S. 173-194.

Winkelbauer 1997

Thomas Winkelbauer, Finanznot und Friedenssehnsucht. Der Kaiserhof im Jahre 1645, in: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs, Bd. 3 (Sonderband), 1997, S. 1-15.

Wittram 1973

Reinhard Wittram, Formen und Wandlungen des europäischen Absolutismus, in: Walther Hubatsch (Hg.), Absolutismus, Darmstadt 1973, S. 94-117.

Wunder 1982

Bernd Wunder, Hof und Verwaltung im 17. Jahrhundert, in: Daphnis – Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur (Hof, Staat und Gesellschaft in der Literatur des 17. Jahrhunderts), Jg. 11/1-2, 1982, S. 5-14.